

Whats negotiate?

En sammenlignende analyse av
John Bunyan: *The Pilgrim's Progress* (1678)
og
Cormac McCarthy: *The Road* (2006)

Av
Ove Magnus Halkjær

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS)
Det humanistiske fakultet – Universitetet i Oslo
Veileder: Jon Haarberg
Våren 2011



Sammendrag

I denne oppgaven foretas en sammenlignende analyse av John Bunyan's *The Pilgrim's Progress* (1678) og Cormac McCarthy's *The Road* (2006). Oppgaven påviser i innledningen en rekke slående likhetstrekk mellom de to verkene utgitt med 328 års mellomrom.

Likhetstrekkene gjelder så vel struktur som tema, men likhetene består også i at de to verkene trekker i hver sin retning: Der det eldre verket sikter mot himmelen og et evig liv i en hinsidig tilværelse, peker det nyere verket i retning et jordisk helvete og et avgrenset liv i en dennesidig tilværelse. Den sammenlignende analysen har tre innfallsvinkler:

I kapitlet "Mellom Gud og leser" foretas en sammenligning av de to verkene med utgangspunkt i den tyske resepsjonestetikken, og da med fokus på Hans Robert Jauss' tiltredelsesforelesning fra 1967, "Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvitenskapen" og Wolfgang Iser's tiltredelsesforelesning fra 1970, "Tekstens appelstruktur – Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning".

I kapitlet "Mellom allegori og realisme" sammenlignes de to verkene med utgangspunkt i det eldste verkets status som en allegorisk komposisjon og en tese om at det nyere verket er en realistisk roman. De to verkene blir sammenlignet med utgangspunkt i Jon Whitmans skille mellom "den allegoriske fortolkningen" og "den allegoriske komposisjonen" slik den er formulert i hans bok *Allegory. The dynamics of an ancient and medieval technique*. Videre brukes Ian Watts hovedverk *The rise of the novel* og Erich Auerbachs realismebegrep hentet fra *Mimesis* som inngangsporter til denne sammenligningen.

I kapitlet "Mellom ord og mening" sammenlignes de to verkene med utgangspunkt i det religiøse språkets hovedfunksjoner som enten et middel til å drive andakt, teologisere, eller formidle kunnskap utenfor den religiøse sfæren. Fokuset skiller videre mellom det religiøse språket som enten deskriptivt og dermed egnet til å beskrive faktiske hendelser og gi meningsinnhold, eller det religiøse språket som ikke-deskriptivt og dermed uegnet til å gi viten. Sammenligningen bidrar til å avklare i hvilken grad de to verkene hører hjemme innenfor disse kategoriene.

I oppsummeringen sammenstilles konklusjonene i de tre delkapitlene. Med bakgrunn i disse forsøker jeg å trekke konklusjoner om hvorvidt sammenligningen medfører en destabilisering innenfor delområdene, og hva denne destabiliseringen i tilfelle kan fortelle oss.

Forord

Spiste reformasjonen sine barn? Eller var det barna som spiste reformasjonen?

Problemstillingen har fascinert meg. For det må da unektelig være et motsetningsforhold mellom protestantismens *sola fide*,¹ tesen om at ethvert menneske selv kan finne veien til Gud uavhengig av Kirken, og velkjente *Matteus 18:20*: ”For hvor to eller tre er samlet i mitt navn, der er jeg midt iblant dem”?

Når troen ble flyttet til hvert menneskes eget lønnkammer, har jeg tenkt, at da må nødvendigvis de merkeligste ting finne veien ut igjen fra det samme kammeret. Når reformasjonen i tillegg skjedde som del av en brytningstid som igjen inkluderer boktrykkekunsten, oppdagelsesreisene og ikke minst den vitenskapelige revolusjon, må det meste ha ligget ettertrykkelig til rette for at de samme protestanters barn til slutt kvittet seg med først sin kirke, så til slutt også sin Gud.

Ideen om at protestantismens tro på individets egen vei til Gud kanskje også tok livet av den samme Gud, er ikke av ny dato. Ett syn på hvordan forholdet mellom tro og handling inntok et hamskifte forfekter Max Weber i *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd* (1904/5). I en serie artikler fremmet Weber den tese at denne puritanske etikken, og da i særdeleshet kalvinismen, praktisk talt introduserte den moderne kapitalismen. Fra den katolske kirkens askese, hvor penger ble forbundet med synd, inkorporerte protestantismen den nye etikk: *Sola fide* gjorde forholdet til Gud til en privatsak. Men siden velsignelsen måtte vinnes, gjaldt det å få bekreftet at man *var* velsignet. Høy moral og hardt arbeid la til rette for kalvinismens selvrealisering. Beviset på velsignelsen var jo suksessen. Og all den tid nøysomhetsidealet avviste overforbruk og ødsel, fant overskuddet nye veier. Ifølge Weber la den nye troen slik til rette for den rasjonelle kapitalismen. Pengene ble hele tiden investert videre, i ny suksess, som hele tiden bekreftet hvor velsignet menneskene var, gjennom materiell vinning.

Gud og mammons penger hånd i hånd, altså. Og frislippet av vitenskapen som startet med en grenseløs motivasjon om å bevise Gud, kulminerte til slutt med å erklære hans død. Men kunne man se det samme trekket i litteraturen? Hva var egentlig litteraturens svar på denne nye tid? Og ble i tilfelle også denne litteraturen til slutt spist av sine barn? Ian Watt hadde i *The Rise of the novel* satt den nye engelske romansjangeren som dukket opp på begynnelsen av 1700-

¹ *Sola fide* (Latin: gjennom tro alene) betyr at frelsen oppnås gjennom troen alene. Dette er en viktig del av protestantismen, og for Luther helt avgjørende. Den enkelte kan dermed oppnå frelsen gratis, og det kan igjen settes opp mot katolisismen hvor frelsen fås gjennom gode gjerninger.

tallet i sammenheng med den vitenskapelige revolusjon og den nye menneskelige selvbevissthet. Han mente å finne spor av dette i litteraturen gjennom en ny form for tidsfølelse, for første gang en individuell navngiving av personene i teksten, han så at konkrete årsaksforhold ble trukket inn. Watt hevdet at litteraturen fra starten av 1700-tallet spilte virkeligheten på en helt ny måte.

Fra før hadde jeg fått presentert John Bunyans *The Pilgrim's Progress* (1678) som det verket hvis protestantismen ettertrykkelig satte sitt fotavtrykk i engelsk litteratur. Kristens (Christian's) vandring og sjelekvaler, hans samtaler og resonnementer, ja, endog selvmordet dveler han ved. Tanken på selvmord blir den endelige bekreftelsen på hans status som et tenkende, resonnerende og handlende individ i en litterær tekst. Men først og fremst er han kristen, han er en protestant. Om Watt avviste Bunyans tekster som for umoderne for sin undersøkelse, hadde de likevel satt sitt fotspor i den engelske litteraturen.

Våren 2009 fulgte jeg en forelesning i "Litteratur og politikk" ved Universitetet i Oslo. Her ble jeg for første gang introdusert for Cormac McCarthy's *The Road* (2006). Likheten mellom de to verkene slo meg ikke med en gang, til det lå kjenneskapen til *The Pilgrim's Progress* for langt tilbake i tid for meg. Men kombinert med problemstillingen skissert over, som fortsatt fascinerte meg, og kjenneskapen til dette verket fra før, gikk det heldigvis ikke alt for lang tid før problemstillingen for en masteroppgave lå der.

*

Takk til min veileder Jon Haarberg som har utvist stor tålmodighet, utrettelig har kommet med innspill, hele tiden har satt meg på sporet av nye innfallsvinkler og med den nødvendige kritiske sans har lest igjennom mine mange utkast til denne oppgaven.

Min arbeidsgiver Handel og Kontor i Norge skal heller ikke glemmes. De ga meg studiepermisjon i tre år for å ta en *bachelor* i digitale medier. Vel oppe på campus lå studentweb hele tiden innen rekkevidde. Det var umulig å holde fingrene unna tastaturet og la være å melde seg opp på en master i litteraturvitenskap, mitt kjære gamle fag. Det ble digitale medier, programmering, juss, sosialøkonomi, medievitenskap. Også litteraturvitenskap, selvsagt. Hva ellers? Lærerikt har det vært. Måtte det hele komme norsk fagbevegelse til gode.

Innholdsoversikt

Sammendrag	ii
Forord.....	iii
Innholdsoversikt	v
Innledning	1
Ni råd.....	1
Tema og struktur.....	3
Forfatterne	7
Problemstillinger og oppgavens struktur.....	10
Mellom Gud og leser	16
Innledning.....	16
Resepsjonestetikken.....	19
Mellom allegori og realisme.....	39
Innledning.....	39
Allegorien	43
Watt	49
Auerbachs realisme	53
Mellom ord og mening	64
Innledning.....	64
Ely.....	67
Oppsummering	84
Destabiliseringen	84
Følgene	85
<i>The fire</i>	87
Oversatte navn i <i>The Pilgrim's Progress</i>	92
Norske / engelske bibelhenvisninger	93
Litteratur	94

Innledning

Ni råd

I den puritanske teksten *The Heavenly Footman*, utgitt i 1698, foreskriver John Bunyan (1628-1688) ni råd til den som søker veien til himmelen. Hans undertittel til teksten, “A description of the man that gets to Heaven: Together with the way he runs in, the marks he goes by; also, some directions how to run so as to obtain,” viser direkte til Paulus’ første brev til korinterne² (1 Kor 9:24): “Know ye not that they which run in a race run all, but one receiveth the prize? So run, that ye may obtain.” *The Heavenly Footman* i sin helhet og dermed også de ni rådene må altså forstås som en tekst som både forklarer, men også bygger videre på en annen tekst, nemlig Bibelen.

Undertittelen til *The Heavenly Footman* kunne imidlertid like gjerne vist til John Bunyans antagelig mest kjente verk, skrevet 20 år før, nemlig *The Pilgrim’s Progress* (1678). I *The Pilgrim’s Progress* faller fortelleren i søvn og drømmer, han ser den videre fortellingens hovedperson, Kristen³, forlate både kone, barn og hjem for å legge ut på en reise. “I saw a man clothed with rags, standing in a certain place, with his face from his own house, a book in his hand, and a great burden upon his back,” forteller drømmeren. “What shall I do?” spør Kristen, før han møter Evangelist, som igjen forklarer at for å bli kvitt sin byrde, må han ut på en reise med et mål: Den himmelske stad. Byen han bor i “[...] will be burned with fire from Heaven; in which fearful overthrow, both myself, with thee, my wife, and you my sweet babes, shall miserably come to ruine” (PP: 10).

² Alle sitater fra Bibelen baserer seg på King James’ versjon. King James’ utgave av Bibelen ble fullført i 1611 og var den tredje autoriserte oversettelsen til engelsk. King James’ versjon har riktignok senere vært utsatt for en del moderniseringer i språkdrakten, men den opprinnelige utgaven er fortsatt i bruk, og den er også den mest solgte engelske Bibelen gjennom tidene. W. R. Owens påviser i *The Cambridge companion to Bunyan* at denne utgaven var kjent for Bunyan (Dunan-Page 2010: 41f). Som jeg vil vise i denne oppgaven, fremgår dette også klart av Bunyans tekst i *The Pilgrim’s Progress*. Det er å anta at King James’ versjon også er kjent for Cormac McCarthy, da dette er den mest utbredte utgaven i USA. I henvisningene til tekstene i Bibelen benytter jeg likevel de norske referansepunktene. Eksempelvis blir 1. Mosebok angitt som 1 Mos. og ikke Genesis. Jeg begrunner dette med at Bibelens versinndeling er identisk på de to språkene, og siden denne oppgaven er norsk, velger jeg de norske henvisningene selv om teksten jeg siterer altså vil være engelsk. Jeg har i tillegg valgt å skille mellom henvisninger til Bibelen og henvisninger til litteraturlisten ved å sette bibelreferanser i kursiv. For eksempel (1 Mos 22:1–24) men (Auerbach 2005: 20). Dette for å lette kildehenvisningen der de kommer fortløpende om hverandre. En oversikt over engelske og norske bibelhenvisninger finnes bak i oppgaven (s. 93).

³ Som det fremgår av kapitlet “Mellom allegori og realisme” (s. 39), er det en alminnelig oppfatning at navnene i *The Pilgrim’s Progress* er å betrakte som personifikasjoner av sinnstilstander. Man kan si at hva Bunyan gjør er å substantivere et adjektiv ved å benytte stor forbokstav på adjektivet, eller han transformerer et substantiv til egennavn. For eksempel møter vi i teksten personen Snakkesalig og personen Omsorg. Får å få frem for den norske leseren at navnene og dermed personene i teksten mer er å betrakte som sinnstilstander enn selvstendige individer, har jeg valgt å oversette navnene til norsk. Både stedsnavn og personnavn er oversatt. Oversettelsene er basert på Norsk Litteraturselskaps utgave fra 1946. I vedlegg (s. 92) har jeg laget en alfabetisert oversikt over oversettelsene som er tatt i bruk her.

Underveis på sin pilegrimsreise møter Kristen både fristelser, farer og mennesker. Hele fortellingen blir i alminnelighet lest som en allegori, hvilket har sin årsak i at den er komponert slik fra forfatterens side. For leseren blir det dermed vanskelig å lese den på en annen måte.⁴ I første omgang vil jeg forklare det slik at teksten for leseren umiddelbart forstås i overført betydning, den kan sammenlignes med en lignelse. Og slik kan vi i første omgang også forstå de ni nevnte rådene for *The Heavenly Footman*:

1. Get into the way. 2. Then study on it. 3. Then strip, and lay aside everything that would hinder. 4. Beware of bye-paths. 5. Do not gaze and stare too much about thee, and be sure to ponder the path of thy feet. 6. Do not stop for any that call after thee, whether it be the world, the flesh, or the devil; for all these will hinder thy journey, if possible. 7. Be not daunted with any discouragements thou meetest with as thou goest. 8. Take heed of stumbling at the cross. 9. Cry hard to God for an enlightened heart, and a willing mind, and God give thee a prosperous journey (Bunyan 1698: 20).

“*The Heavenly Footman* secures guidelines for what, at one level, *Pilgrim’s Progress* consists off: a progress, a forward movement toward a goal,” påpeker Kathleen M. Swain i *Pilgrim’s Progress, Puritan Progress* (1993: 36ff). Når Bunyan skriver ni gode råd til den som skal ut på veien, skal nok rådene fra hans side først og fremst forstås allegorisk. Veien har et mål, i dette tilfelle Den himmelske stad. Men veien er for Kristen tosidig. Den er (a) en åndelig vei, men også (b) en fysisk strekning, en prøvelsens vei med farer og fristelser. Bunyan spiller således på en dobbel betydning av ”fremover”. Men samtidig skjer et grep til, *The Pilgrim’s Progress* ser nemlig også bakover. Den peker hele tiden på en annen kjent tekst for leseren, det vil si Bibelen. Eksempelvis gjennom *Joh 14:6* hvor det heter: ”I am the way, the truth, and the life [...]”. Dermed blir veien også for leseren en vei til sannheten. Slik knyttes for leseren (c) bånd bakover til en etablert, kjent religiøs litteratur – det hele fortsatt gjennom hovedpersonen Kristen sine (a) åndelige og (b) fysiske prøvelser fremover.

Disse ni rådene fra en av Bunyans øvrige tekster er likevel tatt med her for enkelt å vise en annen dimensjon som i likhet med *The Pilgrim’s Progress* vil bli gjenstand for behandling i denne oppgaven. De ni rådene ville nemlig alle, rent funksjonelt, fungert som retningslinjer også for en annen mann som legger ut på reise.

⁴ Alberto Manguel skriver i *En historie om lesning* (1999): ”Også jeg tilla for det meste de bøkene jeg leste, en bestemt hensikt, og jeg forventet for eksempel at Bunyans *Pilgrims vandring* skulle forkynne for meg, fordi jeg hadde hørt at den var en religiøs allegori – som om jeg var i stand til å lytte til det som foregikk i forfatterens sinn i skapelsesøyeblikket og kunne finne beviser for at forfatteren faktisk fortalte sannheten” (14). I *The origins of the English novel* (1987: 297ff) forsøker Michael McKeon å gjennomføre en ikke spesielt heldig realistisk lesning og fortolkning av *The Pilgrim’s Progress*, nettopp med tanke på å bevise at den er og blir en allegori.

I Cormac McCarthys *The Road* (2006) legger en håpefull mann ut på veien sammen med sin sønn. I likhet med Kristen forlater han sin by, han forlater sin kone som i fortvilelse tar sitt liv. På hans vei mot havet som i høyeste grad er (*b*) en fysisk prøvelse, er alt dødt. Trær, fugler, liv, og de fleste mennesker. I *The Road* skjer det hele dermed i et postapokalyptisk landskap, det skjer i det østlige Amerika. "They were moving south. There'd be no surviving another winter here" (TR: 4). Mannen ønsker å redde sin sønn. Hele handlingen drives fremover i den fysiske verden, men i likhet med *The Pilgrim's Progress* kan man under lesningen ane referanser bakover til (*c*) Bibelen: "He said: If he is not the word of God God never spoke" (TR: 5). Det hele kan dermed samlet se ut til å ta form av (*a*) en åndelig prøvelse.

Setter man *The Pilgrim's Progress* og *The Road* sammen opp mot de ni rådene gitt i *The Heavenly Footman*, ser man at de begge balanserer mellom (*a*) det fysiske og (*b*) det åndelige. Her vil jeg, som et aller første forsøk på å vise likheten mellom de to tekstene, trekke linjer tilbake til Paulus' andre brev til korinterne (2 Kor 5:7): "For we walk by faith, not by sight", noe som i *The Pilgrim's Progress* er billedliggjort i det Kristen entrer Dødsskyggens dal (Sal 23:4):

[T]he path way was here so dark, that oft times when he lift up his foot to set forward, he knew not where, or upon what he should set it next (PP: 63).

Som man igjen kan gjengi fra et sammenlignbart sted i *The Road*:

He took great marching steps into the nothingness, counting them against his return (TR: 15).

Konteksten for *The Pilgrim's Progress* er imidlertid hele tiden allegorien, og dette blir selvsagt et vesentlig skille når man leser de to linjene over mot hverandre. Men *The Pilgrim's Progress* kan, som jeg vil vise senere, også gi leseren opplevelsen av en realistisk nærhet. Den andre linjen over hentet fra *The Road* skal derimot først og fremst leses i en kontekst av realisme. Men som jeg også vil vise videre, kan man som leser neppe la *The Road* passere uten at den i tillegg gir leseren opplevelsen av å være er en allegori.

Tema og struktur

To verker med avstand på over 300 år ser dermed ut til allerede ved et raskt overblikk å med en diametralt motsatt form behandle noen av de samme temaene. På det ytre plan ser

man med en gang reisen som et fellestrekk. På det tematiske plan aner man også at begge tekster stiller grunnleggende spørsmål ved livet. *The Pilgrim's Progress* gjør det gjennom sine tette bånd til Bibelen som hele tiden er en bakenforliggende tekst, hvilket i seg selv borger for at leseren skal bygges opp åndelig. *The Road* gjør det derimot på et annet nivå. I møte med denne teksten tvinges leseren til hele tiden å ta stilling mellom det gode og det onde i det man gjennom lesningen av boken møter en annen virkelighet enn den formodentlig forutsigbare og siviliserte hverdagen leseren selv befinner seg i.

Et nærblikk på de to tekstene vil vise overraskende mange likhetstrekk, både på det strukturelle og tematiske nivået, og disse likhetstrekkene kan peke i samme eller motsatt retning. Nedenfor har jeg skissert en oversikt over strukturelle, tematiske og rent tekstlige likheter. Å presentere disse likhetene nå har flere funksjoner. For det første ønsker jeg å gi en kjennetegnelse av de to tekstene et raskt, om enn en temmelig kortfattet, handlingsresymé. For det andre er denne oversikten ment å gi et raskt innblikk i primærtekstene og vise hvor man spesielt vil finne deres likheter og/eller ulikheter. For det tredje ønsker jeg allerede her å gi leseren en fornemmelse av hvorfor jeg har valgt å sammenligne disse to i utgangspunktet så ulike tekstene, og med det også gi en fornemmelse av hvorfor en sammenligning i seg selv kan være fruktbar.

Det skal advares om at oversikten selvsagt også har sine begrensninger. En av dem er at overgangen mellom hva jeg her har skilt ut som strukturelle eller tematiske trekk i de to tekstene kan være glidende. Selve veien kan her fungere som et eksempel: Veien er en struktur i begge tekstene i og med at den driver historien fremover mot målet. Men den har også en tematisk implikasjon, veien kan som allerede nevnt fremstå som en åndelig prøvelse. Konsekvensen er at oppstillingen nedenfor ikke gir noe fullverdig bilde, men den er heller ikke ment å gi noe fullverdig bilde. For skjønt veien i dette tilfellet fremstår som noenlunde lik i begge tekster, har den motsatt form. Opplevelsen av en vei avhenger i tillegg av hva man møter langs veien, i tilfellet *The Pilgrim's Progress* andre pilegrimer og potensielle venner, eller som i *The Road* først og fremst fiender. Det samme gjelder for kvinnen. Begge tekstene har det felles at kvinnen (kona) fremstilles slik at hun ønsker å holde mannen tilbake. Men konsekvensen blir atter motsatt: Mens Kristens kone ser det å bli værende som å forbli levende, "but his Wife and Children perceiving it, began to cry after him to return (*Luk 14:26*)", ser mannens kone i *The Road* det å bli værende som den endelige døden. "Death is not a lover. / Oh yes he is" (PP: 13, TR: 57).

Tekstlige likheter mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road*

Under det rent tekstlige nivået velger jeg å sortere de likheter som er av en rent ytre karakter tekstene imellom. Starter man så å si på topp i verkene, ser man med en gang at mens *The Road* sorterer under (a) en dystopisk virkelighetsfremstilling, vil *The Pilgrim's Progress* motsatt gi leseren fornemmelsen av en utopisk, om enn religiøs, fremstilling. Slik kan man jobbe seg gjennom teksten for å finne likhetstrekkene i disse ytre rammevilkårene. I *The Road* finner vi eksempelvis (b) reisen som en overlevelsesreise, i *The Pilgrim's Progress* blir motsatt reisen en pilegrimsreise. I *The Road* er (c) alle personer (bortsett fra én) navnløse. I *The Pilgrim's Progress* er motsatt alle personer (bortsett fra én) navngitte. Hva hovedpersonene legger i (d) begrepet sannhet er tilsvarende motsatt: I *The Pilgrim's Progress* er sannheten sidestilt med Guds ord. I *The Road* er sannheten mer eller mindre sidestilt med den brutale virkeligheten de står ansikt til ansikt overfor i sin verden. Hva angår (e) protagonisten, er dette i *The Pilgrim's Progress* i det store og hele Kristen, men på et tidspunkt er det Håpefull som tar styringen. Det skjer da Kristen vurderer å ta sitt eget liv hos kjempen Fortvilelse. I *The Road* er det i all hovedsak mannen som er protagonisten, men som jeg vil vise, vil en nærmere analyse av teksten vise at denne rollen i stor grad deles med gutten.

Strukturelle likheter

Under de strukturelle likhetene velger jeg å sortere de likheter man finner ved å legge de to tekstene side ved side i tid og rom. Som utgangspunkt finner man straks (a) søvnen som et utgangspunkt for fortellingen. Enten i form av en innsovning i en hule i *The Pilgrim's Progress* eller i form av en oppvåkning i en hule i *The Road*. I *The Pilgrim's Progress* er det dernest (b) innsovningen som utløser allegorien, mens det i *The Road* er oppvåkningen som forårsaker mannens og dermed leserens møte med hva som fremstilles som virkeligheten. At (c) veien er et likhetstrekk mellom de to tekstene, har jeg allerede nevnt, det samme med (d) kona som de forlater idet de drar hjemmefra. Langs veien møter de i begge tekster (e) fiender eller motsatt venner. På et tidspunkt møter de i begge tekster også hva man kan (f) oppsummere som rester fra den verden de begge er på vei fra. I *The Road* skjer dette i møte med tilfluktsrommet. Her finner mannen og gutten beskyttelse og "[t]he richness of a vanished world" (TR: 139). Tilfluktsrommet redder dem på et tidspunkt hvor de ikke har noen andre muligheter: "There's no place else to go. This is it (TR: 137). I *The Pilgrim's Progress* møter de også rester fra en verden de er på

vei fra. Det skjer i møte med byen Tomhet (PP: 85). Her vises en ukristelig tilværelse, og Trofast dømmes til det som blir hans martyrdød (PP: 95).

I (g) fangenskapet hos kjempen Fortvilelse vurderer Kristen å ta sitt eget liv, men Håpefull hindrer ham, på samme måte som mannen motsatt vurderer å ta livet til sin egen sønn idet han nesten blir låst inne i huset med fangene (PP: 112, TR: 113).

Og endelig (h) ender de i *The Pilgrim's Progress* opp ved en elv som Kristen og Håpefull krysser før de kommer til Den himmelske stad. I *The Road* ender de motsatt opp ved et grått hav hvor tusenvis av døde fisker ligger strødd langs stranden. Selve fisken var i seg selv et tidlig kristent symbol⁵ og dermed plasserer også denne scenen seg motsatt av Kristens møte med elven. Før han krysser elven blir Kristen syk, gutten blir syk ved stranden under et fryktelig tordenvær.

Alt dette kommer oppå en rekke andre mer eller mindre slående likheter og ulikheter: De ser i det fjerne for eksempel (j) brennende byer eller vulkanske fjell. De bruker (k) kikkerter for å se mot horisonten. Og i *The Pilgrim's Progress* mottar Kristen (l) "rullen" som for ham under pilegrimsreisen fungerer som et moralsk veikart. I *The Road* benytter mannen og gutten et fillete veikart når de skal bevege seg fremover i landskapet.

Tematiske likheter

Disse tekstlige og strukturelle likheter legger naturlig nok grunnlaget for hvordan de to verkene peker i hver sin retning på det tematiske området. Forholdet til Gud er antagelig det mest markante trekket. Fordi Kristen i *The Pilgrim's Progress* er så tvers igjennom overbevist om Guds eksistens, blir det desto mer tydelig hvordan mannen i *The Road* er i villrede i sin gudstro: "Then he just knelt in the ashes. He raised his face to the paling day. Are you there? he whispered. Will I see you at the last?" (TR:11).

Med dette som utgangspunkt blir de øvrige tematiske ulikhetene de to verkene imellom, straks mer tydelige. Med spørsmålet om Gud kommer samtidig spørsmålet om hva som i tekstene etableres som *de facto* sant innenfor rammen av tekstenes verden. Det samme gjelder som en konsekvens av dette også vitenskapens eventuelle forrang for religion. Forholdet til døden er nok et slikt trekk: I *The Pilgrim's Progress* passerer

⁵ Fisken ble i de første århundrer brukt som et kjenntegn mellom kristne, heller en korset som vi i dag kjenner som symbolet på kristendommen. Fisken spiller for det første flere ganger rolle som symbol i Det nye testamente. Det kan her nevnes at Jesus rekrutterer flere av apostlene med ordene om at de skal bli "menneskefiskere". For det andre kan det greske ord for fisk IKHTHYS leses som forbokstavene i: Iésous Khristos Theou (h)Yios Sótér (Jesus Kristus, Guds sønn, frelser).

Kristen bokstavelig talt elven, og idet han gjør dette, vet den bevisste leser at han dermed har gått over i døden. Kristens overbevisning er (og teksten viser oss) at denne overgangen representerer en overgang til noe bedre (PP:147). I *The Road* er døden som allerede nevnt den absolutte slutt (men teksten åpner for leserens egne fortolkninger).

Også et siste viktig trekk som skiller de to verkene fra hverandre skal nevnes, og dette har konsekvenser for hvordan en leser tar inn over seg de to tekstene. Det er at mens navnene i *The Pilgrim's Progress* opplagt forteller hvem personene er og hva de står for, overlates dette i *The Road* til handlingene personene utfører. Forskjellen de to tekstene imellom blir her større enn på et rent ytre plan. Man kan nemlig si at mens *The Pilgrim's Progress* gjennom å gi navn til både personene så vel som stedene, så navngir også teksten verden og det foretas oppå dette en kontinuerlig innplassering mellom det gode og det onde. I *The Road* er dette moralske registeret i det store og hele overlatt til leseren som ut fra handlingen i teksten selv må avgjøre hvem som er gode og hvem som er onde.

Oppsummering

Alt dette nevnes her som en innledende analyse av de to tekstene. Det bør presiseres at jeg stort sett har benyttet begrepet "likheter" når jeg over har satt *The Pilgrim's Progress* og *The Road* opp mot hverandre. Hva som kan oppsummeres her, er nok likevel at det først og fremst er *ulikhetene* de to tekstene imellom som er mest iøyennfallende. En oppsummering av det hele blir at hva som gjør *The Pilgrim's Progress* og *The Road* så like, nettopp er den diametralt motsatte forskjellen som gang på gang etablerer seg når man sammenligner tekstene med hverandre. Som jeg med dette påviser, skjer det strukturelt så vel som tematisk. Under arbeidet med oppgaven har jeg etter hvert kommet til at mengden av likheter/ulikheter er oppsiktsvekkende. Når man først har fått øye på dette er det praktisk talt umulig å komme utenom *The Pilgrim's Progress* ved lesningen av *The Road*.

Forfatterne

Cormac McCarthy (1933–) er født på Rhode Island (New England), ikke mindre enn 305 år etter at John Bunyan ble født. Mens John Bunyan tjenestegjorde i borgerkrigen (1642–51) mellom Parlamentet og Charles I på parlamentets side, kan man merke seg at McCarthy har tjenestegjort i det amerikanske flyvåpenet. McCarthy er ellers kjent for å verne om privatlivet og uttaler seg sjelden til mediene. I denne korte sammenhengen er

det imidlertid verdt å få med seg at han gikk på Catholic High School i Knoxville. Denne skolen tar imidlertid inn elever uansett trosretning, per 2009 er ifølge skolens nettsider en tredjedel av elevene ikke-katolske (Knoxville 2010).

I likhet med John Bunyan har også McCarthy utgitt en rekke bøker. John Bunyans bibliografi teller nær et trettitalls større og mindre verker, og de omhandler alle i ulike former samme tema: De er på en eller annen måte forkynnende. John Bunyan var en glødende baptist, en trosretning innen protestantismen hvor frelsen oppnås gjennom troen alene, og hvor alt man trenger å vite for å bli frelst står nedskrevet i Bibelen. Baptistene praktiserer i tråd med dette voksendåp med full neddykking i vannet. Å bli døpt er i denne sammenhengen også å bli gjenfødt.

McCarthy har på sin side utgitt et noe mindre antall tekster, per dags dato ti romaner og to skuespill. I motsetning til Bunyans tematikk kan imidlertid mange av disse tekstene beskrives som temmelig blodige affærer. Det spesielle er ofte, at skjønt forskjellen mellom ”de gode” og ”de onde” fremstår som klare for leseren, så drives også ”de onde” fremover i disse fortellingene av motiver som forklarer deres handlemåter. Dette gjør seg gjeldende i *The Road*: Skjønt mannen dreper alt hva som kan true sønnens liv, ”I will kill anyone who touches you,” kan en leser godt argumentere for hvorfor ”de onde” i fortellingen handler ondt (TR: 77). Men mannen dreper vel å merke heller ikke uten guttens spørsmål om de fortsatt er ”gode”. Ondskapen ser dermed ut til å savne en eksakt kategorisering i McCarthys tekster. I *The Road* kan man oppsummere dette ved at en leser vil ha problemer med å finne moralske holdepunkter i teksten: Når samfunnet for øvrig har brutt sammen, er desperasjonen også en del av ondskapens drivkraft.

Like lett som det i denne oppgavens sammenheng er å innplassere Bunyans verk i en religiøs og forkynnende litteratur, har mange kritikere dermed slitt med å plassere McCarthys romaner i det litterære landskapet. I USA later diskusjonen til å kretse om han kan være en ”sørstatsforteller” eller om han er en ”moderne westernforteller”. Likeledes lar McCarthys bøker seg vanskelig innplassere i modernismen eller postmodernismen. I *The late modernism of Cormac McCarthy* (vel å merke skrevet før utgivelsen av *The Road*) plasserer David Holloway McCarthys romaner i ”senmodernismen”. Holloway tar utgangspunkt i Fredric Jamesons kritikk av postmodernismen i *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984). Jamesons kritikk er her tosidig. For det første kritiserer han den moderne massekulturen for å være en kultur kolonisert av kapitalismen, noe som gjør at kulturen tar form av etterligninger (*pastiche*). Ifølge Jameson er dette et

av postmodernismens kjennetegn og det har igjen medført at ulike kulturelle uttrykksformer har smeltet sammen til én felles sfære. En måte man, fortsatt ifølge Jameson, kan observere dette på, er at massekulturen er lik hvor enn man befinner seg i verden.

Jamesons andre anklagepunkt er at historien så å si har stoppet opp. Hans utgangspunkt for å hevde dette er at postmodernismen også gjennom de kapitalistiske massemediene og populærkulturen tilbyr mennesker en form for repetitiv gjenskap historisk tilstand. Massemediene blir substitutter for sann historie. I denne forstand beveger man seg ifølge Jameson dermed ikke fremover i historien, men man får heller ikke det nødvendige tilbakeblikket som kan gi noen sann historisk erkjennelse.

Jamesons foreskrevne løsning på denne kritikken av postmodernismen er å benytte kulturen som en "homeopatisk medisin". Og det er dette uttrykket om kulturen som homeopatisk medisin Holloway tar utgangspunkt i når han på sin side forsøker å beskrive den skrivemåten han mener McCarthy praktiserer. Fredric Jameson mener nemlig at kulturen og historien må løsrive seg fra postmodernismens grep ved selv å ta i bruk de medier og uttrykksformer postmodernismen tilbyr. Med andre ord må denne frigjøringsprosessen komme innenfra. I et intervju med Fredric Jameson uttaler han i denne forbindelse:

To undo postmodernism homeopathically by the methods of postmodernism: to work at dissolving the pastiche by using all the instruments of pastiche itself, to reconquer some genuine historical sense by using the instruments of what I have called substitutes for history (Jameson 1989: 17).

Holloway mener altså at Cormac McCarthy har funnet en litterær praksis hvor denne måten å uttrykke seg på har funnet sin form, og som han dermed døper senmodernismen. Ifølge Holloway tar denne litterære uttrykksformen sikte på å bruke de postmodernistiske fortellergrepene til å angripe seg selv innenfra, de negerer dermed seg selv og sin egen tilstand, og klarer dermed å plassere seg selv utenfor sin egen postmoderne virkelighet. Det hele kan man dermed oppsummeres på den måten, om man skal følge Jameson, at det gir en mulighet til å starte historien på ny.

David Holloway beskriver det på denne måten:

[...] I have in mind [] an aesthetic practice analogous to Fredric Jameson's figure of culture as "homeopathic medicine" [...] – a kind of writing that embodies aspects of the postmodern so as to map a route through and beyond the condition it describes. A writing that seizes upon the postmodern so as to use it against itself

and negate it dialectly from within. But a kind of writing that also remains self-consciously mired in what it strives to go beyond (Holloway 2002: 4).

Om man ikke uten videre vil slutte seg til Holloways plassering av McCarthys verk i senmodernismen, kan man på tekstnivå i *The Road* i alle fall gjenfinne usikkerheten knyttet til en eksakt sjangerplassering: Noen vil muligens kalle boken for en postapokalyptisk fortelling, mens andre like sterkt vil kunne hevde at boken har form av et drama og herunder først og fremst en tragedie. Atter noen vil i *The Road* lettere se stiltrekk fra skrekklitteraturen.

Hva som er interessant i denne korte introduksjonen, er at Holloway med sin henvisning til Jameson ser ut til å ha funnet en beskrivelse for en type litteratur som – rent funksjonelt – kan synes gyldige for begge denne oppgavens primærtekster: "[T]o map a route through and beyond the condition it describes [...] a kind of writing that also remains self-consciously mired in what it strives to go beyond." Både *The Pilgrim's Progress* og *The Road* kan vi si at negerer den tilværelsen teksten ønsker å skrive seg ut av, det er en litteratur som strekker seg ut over den erkjennelsen leseren har av sin egen hverdag.

Problemstillinger og oppgavens struktur

To menn legger altså ut på en reise med over 300 års mellomrom. Begge har de med seg en følgesvenn. Begge forlater de sin kone, sin by som ligger i eller skal havne i aske, og de gjør det i håp om å finne noe bedre. Men på tross av dette ytre likhetstrekket er forskjellen på 300 år åpenbar. For mens den første mannen ender opp i et landskap hvor:

[a]ir was wery sweet and pleasant, [...] Yea, here they heard continually the singing of Birds, and saw every day the flowers appear in the earth: and heard the voice of the Turtle in the Land (*Song. 2:10-12*) (PP: 145f).

finner den andre bare fram til et landskap hvor:

They sat with their heels dug into the sand and watched the bleak sea wash up at their feet. Cold. Desolate. Birdless (TR: 215).

I mitt arbeide med denne oppgaven har jeg på tross av alle disse likheter ikke kunnet finne at de to forfatterne generelt og de to tekstene spesielt, har blitt lest mot hverandre før, om man da ser bort fra en kort artikkel skrevet av professor Russell M. Hillier fra 2006 som bærer tittelen "'In a Dark Parody' of John Bunyan's *The Pilgrim's Progress*: The Presence of Subversive Allegory in Cormac McCarthy's *Outer Dark*" (Hillier 2006).

Hilliers artikkel viser her til McCarthy's andre roman *Outer Dark* fra 1968, og det påvises interessant nok en rekke likhetstrekk mellom også denne romanen og *The Pilgrim's Progress*.⁶

Selv gjennom denne første og kortfattede introduksjonen av de to tekstene ser man raskt at en sammenlignende analyse vil kunne åpne for et stort antall spørsmål som igjen vil kunne strekke seg over et bredt spekter av problemstillinger. Min oppgave har derfor vært å holde stram regi. Jeg har derfor *for det første* valgt å ha fokuset mitt kun på de områdene der de to tekstene gir en bedre innsikt enn leste man dem hver for seg. *Derneft* har jeg innenfor rammen av førstnevnte begrenset oppgaven til tre kapitler med hver sine overordnede problemstillinger:

Kapittel 1: Mellom Gud og leser (s. 16)

Som en motvekt til den amerikanske nykritikkens dogme om at forfatterens intensjon ikke kan påvirke den ideelt sett helt autonome lesningen, plasserer resepsjonsetikken seg med sitt fokus på leserens mottakelse av teksten. All den tid en forkynnende tekst som *The Pilgrim's Progress* gjennom sine referanser til Bibelen ikke bare har til hensikt å bevise Gud for leseren, men også å overbevise leseren om sannhetsgehalten i innholdet, kan man derfor ikke slippe unna en resepsjonsetisk tilnærming.

På et overordnet plan er naturlig nok forkynnelsen hva som skiller den ene teksten fra den andre, men det sier seg selv at den eldste av de to tekstene, *The Pilgrim's Progress*, i dag også leses på en annen måte i dag enn i sin samtid. Kapitelet har dermed først og fremst en hermeneutisk innretning idet det tar utgangspunkt i et samspill mellom tekst og leser, men også mellom tekst og tekst. Jeg tar her utgangspunkt i den tyske resepsjonsetikken og da med utgangspunkt i Hans Robert Jauss sine syv teser for en litteraturlesningshistorie. Jeg legger imidlertid hovedtyngden i kapitelet på Wolfgang Iser og hans tre teser om at (a) den skjønnlitterære teksten utfordrer og utvider leserens erfaringshorisont, (b) om tekstens spesielle egenskap som selvrefleksiv og til sist hva Iser oppsummerer som (c) en økning av tekstens ubestemtheter over tid. Spørsmålet blir om en parallell lesning av *The Pilgrim's Progress* og *The Road* mot spesielt Iser's tre punkter

⁶ Hillier gjennomgår åtte trekk som han finner i begge de to verkene. Hovedfunnet er, muligens ikke så overraskende, at Bunyans og McCarthy's verk ser ut til å trekke i hver sin retning. Interessant i denne sammenhengen er et sitat han henter fra et sjeldent intervju med McCarthy i *New York Times* i 1992: "[the] fact is books are made out of books. The novel depends upon its life on the novels that have been written" (McCarthy i Hillier 2006: 52f). McCarthy vedkjenner seg altså selv at "bøker er laget av bøker," og at "romanen bygger sitt liv på romanene som har blitt skrevet før".

kan bidra til å vise sider ved tekstene som man ellers ikke ville vært oppmerksom på. Men spørsmålet blir også i hvilken grad den sammenlignende analysen i seg selv problematiserer Jauss' og Iser's teser.

Kapittel 2: Mellom allegori og realisme (s. 39)

Målet med dette kapitlet er å se i hvilken grad de to verkene lar seg innplassere i hver sin sjanger. Samtidig ønsker jeg her å gå nærmere inn på sjangerhistorien, og se hva som skiller de to bøkene på dette punktet. Som allerede nevnt vil en leser tvinges til å lese *The Pilgrim's Progress* som en allegori, og det naturlige utgangspunkt er motsatt å se på *The Road* som en realistisk tekst. Likhetsstrekkene mellom de to verkene er imidlertid mange, og man kan si at *The Pilgrim's Progress* her kaster lys over *The Road* ved at den trekker dette nyere verket til seg og nærmest gir den allegoriske egenskaper. Et viktig punkt blir om man er nødt for å lese *The Pilgrim's Progress* for å finne disse allegoriske kvaliteter ved *The Road*, eller om *The Road* ved en nærmere lesning på selvstendig grunnlag konstituerer en allegori.

De to primærtekstene ligger oppå dette før og etter i tid av hva Ian Watt ser på som dannelsen av den moderne britiske romansjangeren. Spørsmålet er om dette kan kaste lys over selve romanen som sjanger og herunder spesielt realisme. Bunyan ligger riktignok noen tiår forut for de forfattere som tradisjonelt sees på som de første engelske romanforfattere. Men Isabel Hofmeyr beskriver i *The Partable Bunyan* (2004) spredningen av teksten og dens popularitet som en følge av tre faser.⁷ Den siste fasen "was part of the emerging discipline of English literature, where, from the mid-nineteenth century Bunyan became canonized as the 'father' of the English novel and as a figure in the 'Great Tradition'" (Hofmeyr 2004: 1). Men følger man dette resonnementet, kan man ikke unngå å registrere et paradoks: at Bunyan skrev et av de mest utpregete allegoriske, og desto mindre realistiske, verker i den engelske litteraturen.

Kapittel 3: Mellom ord og mening (s. 64)

Dette kapitlet tar for seg hvordan det religiøse språket virker i *The Pilgrim's Progress* og *The Road*. Hvis man har som utgangspunkt at *The Road* stiller seg på motsatt side av *The*

⁷ Isabel Hofmeyr beskriver i *The Partable Bunyan* (2004) disse tre fasene i spredningen av *The Pilgrim's Progress*: Først gjennom forfølgelsen av britiske protestanter som flyktet og tok med seg boken til andre europeiske land eller også til Amerika. En andre fase sammenfalt ifølge henne med det protestantiske misjonsarbeidet i kolonitiden. Og til sist, "[i]ts final migration was part of the emerging discipline of English literature, where, from the mid-nineteenth century Bunyan became canonized as the 'father' of the English novel and as a figure in the 'Great Tradition'" (Hofmeyr 2004: 1).

Pilgrim's Progress, vil konsekvensen være at *The Road* i større eller mindre grad avviser en hinsidig tilværelse og dermed forfekter et sekulært eller endog en ateistisk virkelighetsoppfatning. Likevel er det religiøse språket tett på i teksten. Spørsmålet blir om *The Road* gjennom bruken av dette religiøse språket påtvinger leseren en allegorisk fortolkning av teksten, eller om teksten bruker det religiøse språket for å beskrive fraværet av det hinsidige. I forlengelsen av dette blir spørsmålet om en sammenlignende lesning av *The Road* mot *The Pilgrim's Progress* viser at det finnes områder i livet man ikke kan beskrive uten å ta i bruk et religiøst språk.

Jeg tar i kapitlet utgangspunkt i enkelte utdrag fra essaysamlingen *The problem of religious language* (Charlesworth 1974), men vil samtidig se dette i lys av tidligere kapitler og konklusjoner. Problemstillingen som blant annet reiser seg, er om det religiøse språket legger føringer for om teksten står fritt til å konstituere sitt eget objekt (bli selvrefleksiv) slik Iser foreskriver det i sin forelesning "Tekstens appelstruktur" (Iser 1981). Man kan se for seg to typer løsninger her. Det ene er at *The Road* omtolker det religiøse språket og transformerer innholdet til å dekke en empirisk virkelighet. Det andre er at *The Road* ikke makter å unnsnippe det religiøse språkets historiske føringer og dermed ender opp i måtte fortolkes som en allegori. Hvilket standpunkt man tar mellom disse to alternativene vil igjen avhenge av hvordan man stiller seg til den skjønnlitterære tekstens mulighet til å utvide leserens erfaringshorisont (jf. Isers første tese) og parallelt med dette strekke seg ut over realismens yttergrense (jf. Auerbach 2002).

Den sammenlignende analysen

I *Litteraturteori* (1970), som lenge var den viktigste teoretiske pensumboka innen faget allmenn litteraturvitenskap, skrevet av René Wellek og Austin Warren, skiller forfatterne mellom (a) den allmenne, (b) den sammenlignende og (c) den nasjonale litteraturforskningen (40ff). Når det gjelder (b) sammenlignende litteraturforskning, sorterer forfatterne igjen ut tre undergrupper. Den ene av disse er det de kaller (i) studiet av muntlig litteratur, den andre er (ii) forholdet mellom to eller flere litteraturer, og i den siste trekker de linjene til Goethes ideal om (iii) én felles verdenslitteratur. Det sistnevnte begrepet bruker Wellek & Warren igjen som en inngangsport til å argumentere for at *allmenn litteraturforskning* er et bedre begrep for å beskrive fagets objekt snarere enn *sammenlignende litteraturforskning*. Til sist tar de to forfatterne ganske enkelt til orde for *litteraturforskning* som en aller best betegnelse for litteraturvitenskapen.

Ser man nærmere på Wellek & Warrens undergrupper for den sammenlignende litteraturforskningen vil man se at (i) *studiet av muntlig litteratur* ifølge Wellek & Warren setter fokuset mot kildene til litteraturen (fortellertradisjonen) og hvordan dette har spredd seg fra land til land og også på tvers av land og folkeslag. Den sammenlignende forskningen tar i denne undergruppen gjennom den sammenlignende analysen av muntlig litteratur sikte på å finne et felles opphav for all litteratur.

Med (ii) *forholdet mellom to eller flere litteraturer* tar forskningen ifølge forfatterne sikte på å se hvordan verkene sprer seg mellom landene og mottas på ulike eller like måter innenfor forskjellige land og språkområder. Wellek & Warren synes å være kritiske til verdien av en slik sammenligning. "Det er ikke noe metodisk skille mellom å studere 'Shakespeare i Frankrike' og å studere 'Shakespeare i England på 1700-tallet'," skriver de og mener slike analyser får en dårlig gjenklang i det man forsker i "påvirkninger, popularitet og ry" (42).

Til sist kommer (iii) *en felles verdenslitteratur* der den sammenlignende forskningen skal studere litteraturen i alle verdensdeler, med et ideal om at all litteratur i bunn og grunn taler med "en stemme" slik Goethe som kjent drømte om det.⁸

Litteraturteori kom ut første gang på engelsk i 1949, og uten å gå videre i denne debatten som pågår den dag i dag om hva som er litteraturvitenskapens egentlige objekt, kan man si at Wellek & Warren med de tre nevnte punktene har oppsummert den sammenlignende analysen til å sammenligne to eller flere verker som hver for seg enten representerer (1) ulikt nasjonalt opphav, (2) ulikt lingvistisk opphav, eller (3) ulikt kulturelt opphav. Og at denne sammenligningen gjerne skal ha til formål å enten finne felles røtter for all teori, eller også å gi grobunn til en teori om at all litteratur i bunn og grunn taler med én og samme stemme.

Som man vil se, skiller en sammenlignende analyse av *The Pilgrim's Progress* og *The Road* seg ut på så godt som alle disse punktene idet de to verkene befinner seg både innenfor samme språkområde, de har det samme angloamerikanske opphavet, man kan endog ta til orde for at de begge har noenlunde samme kulturelle røtter. Det er blant annet med dette som bakteppe at det gir mening å se de to primærtekstene i lys av Watts analyse av fremveksten av den engelske romansjangeren. Det spesielle med den sammenlignende

⁸ Goethes ord er i engelsk oversettelse som følger: "I am more and more convinced that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere, and at all times, in hundreds and hundreds of men. [...] I therefore like to look about me in foreign nations, and advise everyone to do the same. National literature is now a rather unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach." Nedskrevet av Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Her hentet fra David Damrosch (2003: 1): *What is world literature*.

analysen slik jeg innretter den i denne oppgaven, er dermed at analysen i seg selv i liten grad hører hjemme i noen av de kategoriene Wellek & Warren i sin tid pekte ut, og for den saks skyld som de også brukte for å begrunne hvorfor begrepet ”sammenlignende litteratur” burde avskaffes.

Denne sammenlignende analysen skiller seg dermed ut ved at det blir en analyse på tvers av både tid og sjanger, men dels også på tvers av innhold. Snarere enn å jakte på ”en felles stemme” eller å finne ”de felles røtter” oppstår en forhandlingssituasjon mellom verkene på de tre delområdene. Jeg vil utforske hvordan de to primærtekstene i en slik forhandlingssituasjon både gir og tar av hverandre, men dermed også avslører nye sider ved hverandre. De to verkene vil dermed hele tiden balanseres mot hverandre med det mål for øye, å se sider ved det enkelte verk som ellers ikke ville blitt belyst i den ensidige tekstanalysen.

Mellom Gud og Leser

Innledning

Ganske tidlig under sin reise i *The Pilgrim's Progress* ankommer Kristen et hus hvor han møter Fortolkeren (PP: 29). Årsaken til at Kristen oppsøker huset, er at Fortolkeren skal gi ham gode råd som han vil trenge videre på pilegrimsreisen, i tillegg vil Fortolkeren forklare hva et godt kristent liv innebærer. Middelet som Fortolkeren bruker for å gjøre dette, er å vise Kristen dioramaer.⁹ En av disse visningene fremstiller forskjellen mellom Tålmodighet og Lidenskap. Den tålmodige, lærer Kristen (og dermed leseren), er den som kan forvente noe i et senere liv, den lidenskapelige vil derimot bruke alt han har på jorden i dag. I tråd med den puritanske livsinnretning lærer Kristen at det beste ikke er å trakte etter ting som finnes nå, men heller det som skal bli deg til del senere, for:

CHRISTIAN. *Then I perceive, 'tis not best to covet things that are now, but to wait for things to come.*

INTERPRETER. *You say the truth: For the things which are seen are Temporal; but the things which are not seen are Eternal" (2 Cor. 4:18) (PP: 32).*

Som man ser, tegnes det i teksten opp en pedagogisk scene hvor Kristen og dermed leseren skal veiledes i hvordan et godt kristent liv skal leves. I dag kan nok scenen fremstå som temmelig enkel, ja nesten banal, men *The Pilgrim's Progress* har hatt sin innflytelse.¹⁰ I sin samtid var den først og fremst ment som en forkynnende tekst. Men med tiden kan man, som jeg vil belyse nærmere i dette kapitlet, si at historiens lys også har gitt den andre egenskaper.

For å innledende ta de forkynnende sidene ved teksten først: Det er viktig å ha i bakhodet at man ved utgivelsen befinner seg i 1678, en tid hvor en verden uten Gud praktisk talt var utenkelig.¹¹ Utdraget over kan med dette som bakteppe tjene som

⁹ Diorama, er en type miniatyrteater.

¹⁰ McKeon (1987) siterer eksempelvis en midt-viktorsansk forfatter som skriver: "Not as a dream or allegory, but as a solid literary history did it present itself to my boyish mind. I believed every word of it" (297). Her kan nok noe tilskrives, slik denne tidens leser selv observerer, hans egen barnslighet, men som jeg viser i denne oppgaven, skal man heller ikke undervurdere nedslaget for *The Pilgrim's Progress* både i sin samtid og opp gjennom i historien.

¹¹ Selv om *The Pilgrim's Progress* (1678) utgis rett i forkant av det som regnes som opplysningstiden (ca 1690–1800), er det viktig å huske at en verden uten Gud for de fleste var helt utenkelig på denne tiden. Ian Watts referanse til Sir Isaac Newton i *The Rise of the novel* (1987: 24) om den nye erkjennelsen av tid og tidsfølelse kan tjene som ett eksempel på hvordan vitenskapen innvirket på romanen. Men da Newton skulle begrunne hvordan planetene beveget seg som et mekanisk system, var han like fullt overbevist om at de måtte være skapt av Gud (Stigen 1995: 462). Like viktig er det også å ha i bakhodet at på 16- og 1700-tallet hadde den vitenskapelige forskningsgløden aldri til formål å ta livet av Gud, slik Nietzsche, Freud og Marx kom til å gjøre det 200 år senere. En lignende observasjon gjør Michael McKeon i *The origins of the English novel* (1987), hva for hans del angår Francis Bacon (1561–1626): "The familiar view of nature as

eksempel på hvordan pedagogikken i verket både virker og speiler samtiden: I sitatet finner man en av de tallrike referanser til Bibelen som er gjennomgående i *The Pilgrim's Progress*. Disse referansene er der for å underbygge tekstens løsninger som sanne. Tegnsettingen skiller likeså skarpt mellom (i) utsagn fra personene, (ii) sitat fra Bibelen og igjen (iii) deres forklaringer som skjer gjennom Kristen. Overfor leseren virker likeledes teksten på flere plan: For det første veiledes Kristen, men vel å merke uten at Kristen i seg selv er klar over alle de bibelske referanser som virker rundt ham. Disse referansene er det derimot leseren som får tilgang til. For det andre veiledes leseren, men det skjer dobbelt: Kristen opptrer først for leseren gjennom eksempelets makt, dernest gis leseren nøkkelen til de rette valg ved å følge bibelreferansene videre. Ved å få bekreftet sannhetsgehalten i den bakenforliggende teksten tilføres leseren et gudeblikk over Kristens tilværelse. For det tredje og siste skal det nevnes at leserens erfaringshorisont både utfordres og utvides idet leseren kontinuerlig tvinges til å fortolke allegorien.

Men *The Pilgrim's Progress* har i tillegg til dette et historiens lys over seg. For det første skal nevnes selve leseren. En moderne leser møter naturlig nok teksten med helt andre forutsetninger enn den historiske leseren idet den moderne leseren bringer med seg andre forventninger og oppfatninger inn i lesningen. For det andre skal nevnes hvordan 300 år bidrar til å endre selve teksten. Skjønt den ordrett står der identisk nå som før, tilføres den i løpet av tiden andre kvaliteter, eksempelvis gjennom nye tekstvarianter¹² og forskning som i sum blir en del av tekstens overlevering. I dette tilfellet holder det med å vise til en rikholdig Bunyan-forskning som eksisterer der ute.

Til sist skal i dette tilfellet også nevnes bakenforliggende tekster som har påvirket denne primærteksten, i dette tilfellet er det Bibelen. For det første er kristendommen teologisk sett noe annet i dag enn for 300 år tilbake. Men ut over dette skal det i tillegg nevnes at når oppfatninger om Bibelens status som sann endres, vil naturligvis også dette rokke ved hvordan man møter *The Pilgrim's Progress*. Man kan i tråd med denne endringen for eksempel avvise, omtolke, eller finne helt nye innfallsvinkler eller kvaliteter ved *The Pilgrim's Progress*. Om man har endret teologisk innretning eller har

'God's other book' permits Bacon to retain the notion of the universe as a great sign system, and to conceive of the scientist as one who reads in material the contingent signifiers of God's great signifieds" (66). Karen Armstrong skriver i sin bok *Historien om Gud* (1995) om denne tiden, at europeerne var "mer opptatt av sin gudstro enn noen gang tidligere" (313). Og videre: "flertallet av opplysningstidens filosopher [trodde] underforstått på eksistensen av en Gud" (358). Lucien Febvre konstaterer i sin undersøkelse om Rabelais, *The problem of unbelief in the sixteenth century* (1980), at ord som absolutt kausalitet, relativ, begrep, intuisjon, ennå ikke var i bruk (355f). At språket faktisk ikke har referanserammer nok til å fange opp den moderne kritiske fornuft som i dag anses som en selvfølge, blir for ham helt avgjørende på dette punktet, som riktignok tar for seg det franske samfunnet.

¹² Med tekstvarianter forstås hvordan teksten blir lest.

avvist Gud, kan dette hver for seg være én grunn til at teksten for den jevne leser i dag oppfattes som fremmed.

Som man ser, er det på grunn av disse historiske omstendigheter som rår rundt *The Pilgrim's Progress* ikke gitt at det finnes én naturlig innfallsvinkel til hvordan man velger å lese verket i en sammenlignende analyse med *The Road*. Det hele kan oppsummeres med at premissene for leseakten i løpet av 300 år har endret seg, og at dette gir seg til kjenne i form av et hermeneutisk gap mellom (a) den moderne leseren som har tilgang til begge verker og (b) den historiske leseren som kun har (hadde) tilgang til *The Pilgrim's Progress*. Spørsmålet er om dette vanskeliggjør en fruktbar sammenlignende analyse eller beriker den. Problemstillingen kan eksemplifiseres ved å sammenligne utdraget over med en linje som repeteres i *The Road*:

He put his hand on the boy's shoulder. Take my hand, he said. I don't think you should see this.
What you put in your head are there forever?
Yes (TR: 12, 190f).

Her ser man at budskapet er motsatt. I *The Pilgrim's Progress* står det altså at "[T]he things which are seen are temporal" mens det i *The Road* står "What you put in your head are there forever".¹³

En nærmere analyse av de to linjene i kontekst av verkene vil vise at likheten og forskjellen de to tekstene imellom kan sorteres i form og innhold. I form er begge episoder like i det selve hendelsen finner sted tidlig i historien. Gutten kan sidestilles med Kristen, og da blir begge hovedpersoner utsatt for en belæring (TR: 12, PP: 32). Forskjellene etablerer seg når man nærmer seg innholdet: Fra faren er det en advarsel, fra Fortolkeren er det et råd. Fortolkeren mener at det som sees er temporært, mens faren mener at det som sees blir en del av deg for alltid. I tillegg til dette kan man konstatere ytre forskjeller som har direkte konsekvens for leserens fortolkning: Tegnsettingen i *The Road* er langt mer likefrem i det den ikke røper forskjell på tekst og tale. I *The Road* finnes heller ingen referanser til Bibelen, verket hviler dermed alene på sin selvrefleksivitet og leserens forestillingskraft. Dette åpner igjen for at leseren selv kan velge hva han eller hun legger i teksten. Til sist kommer selvsagt sjangeren: I *The*

¹³ Budskapet er her motsatt, men forståelsen er i tillegg en helt annen: I *The Road* er "for alltid" frem til man dør. I *The Pilgrim's Progress* er "for alltid" det evige livet etter døden. Denne forskjellen i disse sitatene behandles nærmere i kapitlet "Mellom ord og mening" (s. 64).

Pilgrim's Progress må det hele leses som en allegori, og svaret som gis, glir inn i en moralsk utlegning med fasitsvar inkludert; den viser direkte til 2 Kor 4:18.¹⁴ Dette har igjen den konsekvens at med begrepet "for alltid" menes tiden etter det jordiske livet, altså det evige livet. I *The Road* vil leseren nærme seg teksten som realistisk, hvilket betyr at det med "for alltid" menes hele det jordiske livet frem til døden. Avviser man påstanden i *The Pilgrim's Progress*, vil imidlertid resten av verket mer eller mindre falle fra hverandre. Leseren av *The Road* står imidlertid fritt til selv å ta stilling til påstanden, uten at en avvisning av påstanden gjør at verket faller fra hverandre.

Som man ser, etablerer ulikheten/likheten seg mellom de to utdragene for det første på selve teksten som sådan i tegnsetting, referanser og lignende. For det andre oppstår et gap i meningsinnhold idet tekstene kommer frem til motsatt konklusjoner. For det tredje kan begge hendelsene plasseres tidlig i teksten.

Spørsmålet blir nå i hvilken grad man kan trekke inn de forkynnende sider ved *The Pilgrim's Progress* som et ledd i denne ulikheten og dermed som en del av sammenligningen. Det vanlige i forskningssammenheng vil nok være å underkaste et verk som *The Pilgrim's Progress* en historisk fortolkning. Som en 300 år gammel forkynnende puritansk tekst vil det være naturlig å se den som en avsluttet historie, og dermed forsøker man å oppnå en objektiv erkjennelse av verket gjennom tidsavstanden. Men om dette er mulig, kan problematiseres, satt på spissen kan man jo si at en selv bare er fremtidens historiske leser av *The Road*. Alt dette peker i sum rett inn i resepsjonsforskningen, som altså skal være hovedfokus for dette kapitlet.

Resepsjonestetikken¹⁵

Den tyske resepsjonestetikken er knyttet til Konstanz-skolen som på 60-tallet ble etablert innenfor rammen av et nytt reformuniversitet. Fra en rekke seminarer ble det utgitt en serie publikasjoner under tittelen *Hermeneutikk og kritikk* [Poetik und Hermeneutik]. Her retter jeg fokuset mot to av de sentrale skikkelsene fra dette universitetet: Hans Robert

¹⁴ "While we look not at the things which are seen, but at the things which are not seen: for the things which are seen are temporal; but the things which are not seen are eternal." (2 Kor 4:18)

¹⁵ Resepsjonsforskningen setter fokus på hvordan verket forstås av leseren og kan ha flere retninger, blant annet: 1) å si noe om hvordan et litterært verk blir mottatt og vurdert over tid, "Hvorfor har *The Pilgrim's Progress* hatt et tynt nedslag i Norge?", 2) kvantitative, litteratursosiologiske mål, "Hvor har *The Pilgrim's Progress* solgt best, til hvem og når?", 3) den amerikanske *reader-response*-teorien med fokus på forhandlingene mellom teksten og leserens subjektive fortolkninger, og 4) den tyske resepsjonestetikken (Rezeptionsästhetik). Sistnevnte danner utgangspunkt videre i oppgaven.

Jauss (1921–1997) og Wolfgang Iser (1926–2007). Fra Hans Robert Jauss konsentrerer jeg meg om enkelte teser fra hans tiltredelsesforelesning som professor i 1967: "Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvitenskapen" [Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft]. Fra Wolfgang Iser legger jeg vekt på hans tiltredelsesforelesning fra 1970: "Tekstens appelstruktur" med undertittelen "Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning". Jeg vil imidlertid, ikke minst av praktiske årsaker som jeg kommer tilbake til, gå nærmere inn på Iser enn på Jauss.

Hans Robert Jauss

Jauss' tiltredelsesforelesning fra 1967 har altså tittelen "Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvitenskapen". Provokasjonen (på dansk oversatt med: "utfordringen") det vises til fra Jauss' side er at han ønsker å flytte historiens fokus fra der den tradisjonelt har ligget hos forfatteren eller åndshistorien og over til leseren. Jeg vil omformulere det med at Jauss omskriver litteraturhistorien til en litteraturlesningshistorie. Ifølge Jauss kan ikke verket leve uten leseren, og dermed er det hvordan leseren har forstått og tilegnet seg verket som bør være fokus i litteraturhistorien: "Det litterære værks historiske liv er utænkeligt uden adressatens aktive medvirken[.]" Jauss ønsker å måle mottakelsen i en "kontinuitetens stadig skiftende erfaringshorisont [...]" (Jauss 1981: 57).

Begrepet erfaringshorisont som Jauss bruker her, og som jeg også tidligere har brukt i dette kapitlet, har klare referanser til Hans-Georg Gadamer og hans hovedverk *Sannhet og metode* (1960) som utkom syv år før denne forelesningen. Verket er et vesentlig bidrag til hermeneutikken, og her redegjør Gadamer blant annet for hvordan vi møter verden med én erfaringshorisont, men kontinuerlig oppdaterer denne til en annen. Vår erfaringshorisont består av våre kunnskaper, erfaringer, men også våre forventninger til hva vi skal møte. Når vi så møter et nytt tankesystem (for eksempel via lesning, men også i form av en samtale, en tekst eller en film) skjer en bevisst eller ubevisst sammensmeltning av to horisonter. Den nye horisonten vi møter, kan overraske eller den kan bekrefte, uansett vil den resultere i at vi som mennesker justerer den horisonten vi hadde før møtet med den nye. Skal man følge Jauss' (og Gadamer's) *resonnement*, blir resultatet at vi kommer ut av møtet med *The Pilgrim's Progress* eller *The Road* med en annen erfaringshorisont enn den vi hadde før lesningen. Vi (subjektet) resonnerer oss dermed under en leseprosess i en kontinuerlig hermeneutisk interaksjon frem til hvordan ting hele tiden "er" i møte med teksten, og dette "er" vil aldri ligge fastlåst.

Å nærme seg *The Pilgrim's Progress* og *The Road* med dette perspektivet i bakhodet kan gi fruktbare resultater når man forsøker å forklare forskjellene som opptrer mellom de to verkene og leserens oppfatning av dem til ulike tider. Tekstutdragene over viser dette. Vi kan anta at samtidens leser møtte *The Pilgrim's Progress* med én erfaringshorisont, mens vår tids leser møter verket med en annen erfaringshorisont. Per i dag fremstår de to verkene som gapende, de peker i hver sin retning. Men da skal man huske at man bare kan ha en antakelse om hvordan den historiske leseren møtte *The Pilgrim's Progress*, en antakelse som bygger på vår oppfatning om hvordan verden var på slutten av 1600-tallet.¹⁶

Selv om vi for *The Pilgrim's Progress* sin del kan anta at leserens horisont i sitt møte med verket får et annet utfall i 1678 enn i 2006,¹⁷ er det viktig, spesielt med tanke på litteraturvitenskapens ensidige fokus på nærlesningen, hele tiden å huske at resepsjonsteorien i en sammenlignende analyse har to sider: Det ene siden (a) er sammenligningen av tekstene som sådan. Teksten ligger der ordrett identisk før som nå, og det er denne som tradisjonelt har vært gjenstand for nærlesningen og dermed den sammenlignende analysen tekst mot tekst. Her kan jeg, for å illustrere resonnementet, vise til hvordan innholdet i de to primærtekstene peker i hver sine retninger. Den andre siden ved resepsjonsteorien er imidlertid å (b) sammenligne leserens reaksjon på tekstene. En leseres reaksjon kan for eksempel (i) tenkes å være noenlunde lik i møte med *The Pilgrim's Progress* i 1678 som i 2006. Men den kan også (ii) avvike mellom 1678 og 2006, hvilket jeg har lagt til grunn ovenfor. Til sist kommer den viktigste problemstillingen her, nemlig å (iii) sammenligne samtidens leserreaksjon på *The Pilgrim's Progress* med nåtidens leserreaksjon på *The Road*, og det er på dette punktet jeg vil legge fokuset.

Den typiske sammenlignbare reaksjon er at et nyere verk provoserer mer enn et tidligere verk.¹⁸ Men det viktige i sammenligningen er da at *selve provokasjonen* kan være noenlunde identisk verkene imellom, skjønt teksten isolert sett har blitt mer dristig

¹⁶ Vår antakelse om hvordan verden var på 1600-tallet, kan altså avvike mye fra hvordan det faktisk opplevdes. Det hele kan oppsummeres som et hermeneutisk dilemma: En oppnår aldri fullstendig objektivitet når man skal sammenligne en tenkt leserreaksjon fra 1600-tallet med en tenkt leserreaksjon på 2000-tallet, i stedet farger de hele tiden hverandre også under sammenligningen. Som Jauss selv skriver ved å vise til Gadamer: "[D]et rekonstruerende spørsmål [kan] ikke lenger stå inden for sin opprindelige horisont, fordi denne historiske horisont alltid er indlejret i vor nutidige horisont[.]" (1981: 71).

¹⁷ Man kan for enkelhets skyld her anta at en leser i 1678 slutter seg til teksten, mens en 2006-leser avviser det hele som religiøs dogmatisme.

¹⁸ Fra Norge kan Hans Jægers *Fra Kristiania-Bohêmen* (1885) og Jens Bjørneboes *Uten en tråd* (1966) med 81 års mellomrom tjene som eksempler. Begge ble forbudt i samtiden, men da *Uten en tråd* ble forbudt i 1966, var *Fra Kristiania-Bohêmen* i mellomtiden blitt tillatt.

fra det tidligere verket til det nyere. Det er altså ikke gitt at hva som var provoserende før, er provoserende nå, selv om reaksjonsmønsteret hos leseren er lik.

Konklusjonen blir da, at for *The Road* sin del kan en sammenlignende analyse foregå med nåtidens leser i bakhodet, og at verket er noenlunde nytt forenkler denne øvelsen. Mens for *The Pilgrim's Progress* sin del kan man bare gjøre seg betraktninger basert på vår tids oppfatning av hvordan en leser i 1678 møtte verket. Allikevel er det ikke uinteressant i en sammenlignende analyse å gjøre seg oppfatninger om dette, siden de to verkene har klare fellestrekk i form, og likevel er så ulike i innhold.

Jauss' forelesning munner i det vesentligste ut i syv teser hvorav jeg ikke skal oppsummere samtlige (Jauss 1981: 59ff). Dette har praktiske årsaker og består i at hans resepsjonsetikk betinger tilgang til et historisk empirisk materiale som kan godtgjøre hvordan verket ble lest og forstått i samtiden. I mange tilfeller er dette ikke mulig, og i denne oppgavens sammenheng er det uoverkommelig. Jeg velger likevel å låne noen av hans problemstillinger fordi de er relevante i sammenligningen av primærtekstene.

I sine syv teser tar Jauss til orde for en virkningsestetikk hvor man i stedet for å tro at verkene er de samme til evig tid, legger fokuset på mottakelsen hos leseren og hvordan denne endrer seg over tid. Ut fra dette mener Jauss at man kan rekonstruere den forventingshorisonten som en gang fantes. Her vil det bety å rekonstruere 1678-leserens forventningshorisont i møte med *The Pilgrim's Progress*. En slik horisont mener Jauss i tillegg at kan måles ved at man over tid ser en horisontendring hos bokens publikum. For eksempel avvisning fra ett publikums første møte med verket, til et senere publikums forståelse for det samme verket (Jauss 1981: 64f).

Et interessant poeng her er Jauss' femte tese, hvor han utformer tanken om at flere verk kan inngå i litterære rekker (Jauss 1981: 65f). Verket må i følge ham innordnes i en slik rekke for at vi skal kunne erkjenne verkets egentlige historiske plass og betydning for litteraturen. Nye verker kan således løse problemer tidligere verker ikke tok for seg. I dette tilfellet blir det interessant, siden man nærmest kan teste ut teorien ved å se om *The Road* bygger videre på og tar for seg problemer *The Pilgrim's Progress* ikke løste. Følger man teorien videre, betyr det igjen at man burde se en litterær utvikling mellom disse to primærverkene. Jauss ser denne litterære utviklingen som et komplekst spill mellom det tidligere verkets bidrag til en kontinuerlig horisontforvandling hos publikum, kritikere og nye produsenter av litteratur.

Dette gjør Jauss' teser mer interessante for de to verkene. Ikke minst fordi man gjennom denne tesen også finner en åpning for å måle endringer i litteraturen ikke bare ved studien av empirisk resepsjonsmateriale, slik de fleste av hans teser betinger. Litteraturen responderer nemlig ifølge denne tesen også på problemer som var viktige da verket ble skrevet. Følger man dette, reflekterer *The Pilgrim's Progress* og *The Road* også for ettertiden verden slik den en gang var, men danner parallelt med dette grunnlag for ny litteratur som spiller videre på disse to.

For å ta i bruk denne tesen og forsøksvis teste den vil jeg her trekke frem nok et utdrag fra hver av de to verkene. Denne gang legger jeg fokus på hva som tvinger henholdsvis Kristen og mannen ut på reisen. Som nevnt i innledningen har begge tekster det felles at de har henholdsvis innsovningen og oppvåkningen som hvert sitt åpnende motiv (s. 5). Hva som tvinger dem ut på reisen, er imidlertid også forskjellig:

I dreamed, and behold I saw a man cloathed with Rags in a certain place, with his face from his own House, a Book in his hand, and a great burden upon his back, (Isa. 64:6; Luke 14:33; Psa. 38:4; Hab. 2:2; Acts 16:31) (PP: 10).

heter det i *The Pilgrim's Progress* og videre:

(...) he would also walk solitarily in the Fields, sometimes reading, and sometimes praying [...] *What shall I do to be saved?* (PP: 11).

I *The Road* er hva som tvinger mannen ut, langt mer likefremt beskrevet:

They were moving south. There'd be no surviving another winter here (TR: 4).

Oppdraget er likeledes klart:

My job is to take care of you. I was appointed to do that by God (TR: 77).

En sammenlignende analyse mellom de to tekstutdragene lar det ganske tydelig skinne gjennom hvordan hvert av verkene gir svar på problemstillinger som var viktige da verkene ble skapt. Men det er sammenligningen de to imellom som viser hva som er viktig i det andre verket. I *The Pilgrim's Progress* er det den brå omvendelsen som får Kristen til å handle som han gjør. Boken han bærer med seg, er Bibelen. Han forlater endog både kone og barn, til tross for at han mener byen de bor i er dømt til å brennes. Karen Armstrong beskriver i sitt verk *Historien om Gud* om 1600-tallets botsfromhet: "Puritanerne baserte sin religiøsitet på Calvin og opplevde tydeligvis Gud som en kamp. [...] Deres dagbøker og selvbiografier viser at de var besatt av predestinasjonen og redselen for at de ikke skulle bli frelst. Omvendelsen ble en altavgjørende begivenhet, et

voldsomt pinefullt drama der 'synderen' og hans åndelige veileder 'kjempet' for hans sjels skyld. Hyppig måtte den botsferdige underkaste seg strenge ydmykelser eller virkelig oppgi håpet om Guds nåde[.]” (Armstrong 1995: 342). Kathleen M. Swaim opplyser på sin side i *Pilgrim's progress, Puritan progress* at tre av fire utgitte tekster ved starten på 1600-tallet var tematisk knyttet til religiøse eller moralske emner, noe som i seg selv viser hvor viktig religionen var i den enkeltes liv rundt denne tiden. Her føyer *The Pilgrim's Progress* seg pent inn i rekken (1993: 5).

Men i hvilken grad kan religiøsiteten i den eldre teksten hjelpe til med å belyse den nyere teksten? En sammenligning mellom de to viser straks at på dette punktet er det i *The Road* de materielle vilkår, snarere enn de religiøse, som tvinger mannen ut på reisen. Men retter man fokus mot *The Pilgrim's Progress* forkynnende sider, ser man i sammenligningen at mannen i *The Road* uttaler: "I was appointed to do that by God". Utsagnet forteller at det finnes en dragning mot større krefter også i *The Road*, til tross for at den er skrevet i vår tids sekulære verden. Utsagnet skal nok ikke forstås som en direkte befaling fra Gud. Snarere er nok ordene et uttrykk for at den troen som det eldre verket speiler, i det nyere verket er transformert til en subjektiv erfaring som får utløp i en grenseløs selvoppofring for sønnen. Og akkurat her ser man hvordan en selv uten empirisk materiale fra samtiden i 1678 får tilgang til det eldre verket, fordi man har direkte adgang til det nyere. Ved å forstå hva som tvinger mannen ut på reisen, forstår vi hva Kristen opplever når han tvinges ut på sin reise. Samtidig blir denne sammenligningen en tosidig prosess: Som leser av det eldre verket kan man se mannens utsagn i *The Road* i et annet lys; man får rett og slett en bredere horisont å sikte mot.

En oppsummering av Jauss' teser kan dermed tilsi at gapet jeg påviste mellom tekstene i innledningen til dette kapitlet, likevel ikke er så stort som man først kunne anta, hva angår leserens møte med teksten. Skjønt jeg igjen for presiseringens skyld vil tilføye at jeg ikke har empirisk tilgang til leserreaksjonene i 1678, og dermed ikke kan sammenligne disse mellom de to verkene, synes det klart at *The Pilgrim's Progress* og *The Road* snarere enn å stille seg på hver sin side, ved en sammenlignende analyse utfyller hverandre. Der det ene verket tier, taler så å si det andre. Dette kan nesten synes oppsiktsvekkende idet de to verkene jo umiddelbart peker i hver sin retning. Men som jeg med en gang vil ile til og bemerke, skjer det i dette tilfelle bare på lesersiden og ikke om man sammenligner de to verkene tekst mot tekst.

At de to verkene i møte med leseren snarere utfyller hverandre, heller enn å tale mot hverandre slik de gjør tekst mot tekst kan kanskje forklares gjennom Jauss' syvende tese. Denne sier at man må se litteraturhistorien også i forhold til den generelle historien. Jauss mener altså at den horisontendringen som leseren oppnår speiler tilbake på verden. For Jauss blir dermed litteraturen mer enn en skjønnlitterær estetisk nytelse, den virker i tillegg tilbake på samfunnet og påvirker hvordan vi som mennesker opptrer og handler i hverdagen. Tar man dette med i regnestykket, blir farens omsorg for sønnen mer forklarlig idet han handler i tråd med hva et hvilket som helst godt (kristent) menneske ville ha gjort. Som man ser, etablerer forskjellene seg da først og fremst i forbindelse med tekstenes kjerne; deres utgangspunkt er forskjellige, men deres konklusjoner og dermed tekstenes virkning på leseren blir høyst sammenlignbar.

Wolfgang Iser

I sin tiltredelsesforelesning fra 1970, "Tekstens appelstruktur – Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning" [Die Appellstruktur der Texte – Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa] stiller Wolfgang Iser på samme måte som Hans Robert Jauss spørsmålet om hva som skjer når teksten leses. Hvis en tekst kunne fortolkes én gang for alle, var det ikke mye igjen for leseren, sier han, og slår fast at en tekst først vekkes til live under lesningen. Det vesentlige spørsmålet blir da hvorfor tekstens mening endrer seg når bokstavene, ordene og setningene likevel står uforandret (Iser 1981: 103f). Teksten skapes først gjennom selve leseprosessen, svarer Iser, den er et produkt av samspillet mellom tekst og leser, og dermed heller ikke en på forhånd bortgjemt størrelse i teksten det er opp til fortolkeren å finne fasiten på.

Allikevel er det ikke slik at leseren bestemmer alt.¹⁹ Visse verdier, normer, historie, ligger nedfelt i teksten. Enkelte historiske tekster kan, slik både *The Pilgrim's Progress* eller *The Road* gjør det, gi oss en følelse av å reise i tid, eller teksten bringer oss mentalt over i en annen tilstand,²⁰ og dette må det nødvendigvis være teksten som gjør. Men like fullt, sier Iser, er det leseren som aktiverer dette, og det gir også oss som lesere andel i det. Som argument for at det først og fremst er leseren som aktiverer dette, anfører Iser blant annet at lesere ofte opplever samme tekst annerledes når man leser den igjen etter en

¹⁹ Blant annet på dette punktet er det at mange hevder at den tyske resepsjonestetikken skiller seg fra den amerikanske *reader-response*-teorien. (Jf. fotnote 15, s. 19.)

²⁰ Her kan man igjen se hvordan historiens lys endrer lesningen av *The Pilgrim's Progress*: Mens samtidens leser gjennom leseakten trolig kom over i en annen tilstand, vil den moderne leser i tillegg fornemme at man bringes tilbake til 1600-tallet.

tid. Dette viser, at til tross for at teksten er identisk, virker den forskjellig på samme leser til ulike tider, og selvsagt også hos ulike lesere.

Skjønt Iser på samme måte som Jauss har sitt fokus på leseren, har han nok i større grad søkt å finne årsaksforholdene på hvorfor teksten virker på den ene eller andre måten i selve teksten snarere enn hos leseren. Han problematiserer det hele gjennom tre tilnærminger (a) den litterære tekstens status, (b) tekstens ubestemtheter, og (c) økningen av ubestemtheter i teksten over tid.

(a) Det spesielle med litterære tekster, hevder Iser, er at det er ”tekster, som først konstituerer deres objekt” (Iser 1981: 106). Et annet og kanskje mer kjent uttrykk for å beskrive denne egenskapen i skjønnlitterære tekster, er å si at de er selvrefleksive. Hvis man slutter seg til tanken om at teksten speiler en virkelig verden ”der ute”, speiler den altså ikke bare denne virkeligheten, men også en virkelighet som den selv konstituerer, og som leseren dermed tvinges til å forholde seg til.

I det kommende kapitlet ”Mellom allegori og realisme” går jeg nærmere inn på denne problemstillingen. Her sammenligner jeg Aristoteles’ tese om poeten som ”bedre enn en historiker” med hvordan Erich Auerbach i sitt hovedverk *Mimesis* søker etter ”realismens yttergrense” innenfor ulike tidsepoker (s. 53). Min påstand er at det er dette som åpner for at teksten kan gå videre og strekke seg lenger enn bare å speile en verden ”der ute”, slik en ren speilingsteori forutsetter. At poeten er bedre enn en historiker, og at verkene strekker seg mot realismens yttergrense, blir her en forutsetning for at de kan konstituere sitt eget objekt. At de konstituerer sitt objekt, er igjen en egenskap som kan tillegges både *The Pilgrim’s Progress* og *The Road*, siden ingen av disse nøyer seg med å speile en ytre (kjent) verden; de går begge lenger enn dette og speiler mer enn det empirisk erfarte.

Wolfgang Iser viser på sin side til den britiske språkfilosofen J.L. Austins teori om talehandlinger hvor ”language of statement” er ytringer som refererer til objekter utenfor setningen selv (i den ekte verden), mens ”language of performance” er ytringer som selv skaper innhold (i teksten). Den skjønnlitterære teksten kjennetegnes altså ifølge Iser ved at den så å si bygger seg selv opp og konstruerer sin egen virkelighet, den er i stor grad ”language of performance”.

Jeg vil for å sette det hele på spissen og vise hvordan dette virker i *The Pilgrim’s Progress* og *The Road*, sammenligne to nye utdrag. I begge tekstene må hovedpersonene

nemlig forholde seg til et kart for å navigere seg frem til målet for reisen. I *The Pilgrim's Progress* kan vi lese følgende:

Then I saw that they went on all, save that *Christian* kept before, who had no more talk but with himself, and that sometimes sighingly and sometimes comfortably; also he would be often reading in the Roll that one of the shining ones gave him, by which he was refreshed (PP:41).

Under hele reisen i *The Pilgrim's Progress* følger Kristen et moralsk reisekart som leder ham videre. Rullen (the roll) fungerer som dette, det samme gjør Bibelen, i tillegg til de gode råd og vink han får fra ulike hjelpere. Rullen, som også er et tegn på apokalypsen (livets rull) fungerer her som et veikart for Kristen som han ser i, alltid når han blir villedet på pilegrimsreisen. Som i følgende eksempel:

PRUDENCE. *Can you remember by what means you find your annoyances, at times, as if they were vanquished?*

CHRISTIAN. Yes; when I think what I saw at the Cross, that will do it; and when I look upon my Broidered Coat, that will do it; also when I look into the Roll that I carry in my bosom, that will do it; and when my thoughts wax warm about whither I am going, that will do it (PP: 50).

Rullen peker i dette tilfellet på noe som for leseren ikke finnes empirisk, vi kan si at teksten konstituerer sitt eget innhold, den blir selvrefleksiv. Men sparrer man dette med Hans Robert Jauss' idé om å gjenskape en erfaringshorisont, ser vi at det bare er i det moderne menneskets (eller mer presist i den sekulære bevissthet) at denne "livets rull" ikke finnes. Hva mer gjelder, så peker rullen tilbake på en annen tekst, altså Bibelen. En kan i dette tilfelle si at livets rull peker innover i teksten, og at leseren tvinges til å forholde seg til dette ut fra sin egen erfaringshorisont. Men man er nødt til å akseptere denne delen av teksten dersom man ønsker å forholde seg til resten av hva det fortelles om i *The Pilgrim's Progress*.

Så vil jeg sammenligne med *The Road*, hvor mannen også forholder seg til et kart:

At a crossroads they sat in the dusk and he spread out the pieces of the map in the road and studied them. He put his finger down. This is us, he said. Right here (TR: 86).

Kartet fungerer her som hva kartet er ment å skulle være: Et veikart som forteller hvor man befinner seg i et større landskap enn man med det blotte øye har oversikt over. Men kartet har i *The Road* også en annen motsatt funksjon, den forteller hele tiden om hva som en gang fantes, og som innen overskuelig fremtid vil være borte:

Can I see it on the map?
 Yes. Let me get it.
 [...] These are our roads, the black lines on the map. The state roads.
 Why are they the state roads?
 Because they used to belong to the states. What used to be called the states.
 But there's not any more states?
 No.
 What happened to them?
 I don't know exactly. That's a good question (TR: 42f).

Dette blir et eksempel på hvordan kartet i et tilfelle peker på en virkelig verden "der ute" (veiene), men samtidig peker på noe som i teksten er borte (statene). Et veikart er som man vet noe som gjengir den fysiske verden. Kartet som både leser og tekstens personer forholder seg til, peker igjen på veiene og også statene. Kartet blir i motsetning til "the roll" et bindeledd til virkelige objekter, dette er "language of statement". Men som man ser, er det bare én av de to hovedpersonene i teksten som kan forholde seg til statene og veiene slik leseren kjenner dem, det er altså mannen. For gutten er dette fremmede elementer, men en leser er likevel i stand til å sette seg inn i guttens tenkning, om det enn vil avkreve større forestillingskraft. Kartet får på dette punktet samme funksjon som rullen i *The Pilgrim's Progress*, den blir en inngangsport til "language of performance". Dette er en virkelighet som konstituerer seg selv i teksten og som leseren på samme måte som i *The Pilgrim's Progress* er prisgitt å akseptere for å få tilgang til teksten som sådan, nemlig post-apokalypsen.

De to tekstelementene, Kristens rull i *The Pilgrim's Progress* og mannens kart i *The Road*, etablerer altså en motsetning som så ofte ellers i teksten. Dette skjer over flere plan. For det første peker rullen bakover til en annen tekst, nemlig Bibelen og dermed også det spesielle, det vil si *den ene rullen*; mens kartet derimot peker til nuet og også til det generelle, *et kart blant mange kart*. For det andre peker rullen innover i teksten til seg selv, den er "language of performance" og ikke "language of statement" slik kartet er det ved å peke på et for leseren kjent ytre objekt. For det tredje fungerer rullen som et moralsk reisekart, der kartet i stedet er et fysisk reisekart gjennom et kjent landskap. For det fjerde peker begge, både rullen og kartet, fremover mot et ideal, men der rullen blir synonymt med å lede frem til et religiøst ideal, det vil si en verden som skal komme, Den himmelske stad, blir kartet synonymt med et tappt ideal, det vil si en verden som er forsvunnet.

Er så ikke begge tekster uansett ren fiksjon, kan man spørre seg. Nei, ikke helt, ville Wolfgang Iser trolig svart. Iser tar nemlig avstand fra den velkjente og godt etablerte idé om at litteraturen bare avbilder virkeligheten i forholdet én til én, hvilket en ren avspeilingsteori forutsetter. Med andre ord er ikke *hele teksten under ett* en avspeilet fiksjon, og det betyr igjen at det finnes deler i både *The Pilgrim's Progress* og *The Road* som står i forholdet én til én mot en ytre verden. Virkeligheten "der ute", sier Isers teori, er det tekstens leser som kjenner til. Før leseren tar i boken, er jo boken og teksten bare en gjenstand blant mange andre gjenstander, den er blekk og papir og intet annet. Dette betyr at det nødvendigvis er leseren som bringer virkeligheten med seg i sitt møte med teksten. Leserens blir så å si bokens bindeledd ut til den virkelige verden, og boken speiler således virkeligheten *gjennom* leseren. Forutsetter man dette, ender en opp med at det er leseren som etter beste evne under selve leseakten innprenter virkeligheten i både *The Pilgrim's Progress* og *The Road*. Som Iser forklarer om dette "opnår [teksten] først sin virkelighet ved at læseren realiserer de reaksjoner, teksten tilbyder" (107). De to primærverkene kan enten bekrefte den virkeligheten leseren kjenner, eller de kan negere den. Ifølge Iser vil leseren hele tiden prøve å verifisere teksten der det under lesningen oppstår ubestemtheter, det vil si de deler av teksten som ikke samsvarer med den virkeligheten man kjenner til, først og fremst "language of performance".²¹ Her vil jeg beskrive det slik at leseren – mens han/hun leser – bygger broer til egne erfaringer der forhold ikke er klart nok beskrevet, for slik å hele tiden gjenskape teksten i pakt med den virkeligheten man selv kjenner. Men er det tilstrekkelig mange av disse huller og ubestemtheter, "[i] så fald etablerer tekstens verden sig som en konkurrent til den bekente verden, hvilket ikke kan undgå at virke tilbake på denne" (108).

I en slik sammenheng tar teksten så å si leseren i hånden og leier vedkommende inn i en tenkt sfære. Trekker man tråden tilbake til behandlingen av Jauss' teser, ser man at dette er en effekt som gjelder for begge primærtekstene i like stor grad. I den forstand at både *The Pilgrim's Progress* og *The Road* går lenger enn den verden leseren befinner seg i. Begge tekstene tar sikte på å trekke leseren inn i en tenkt tilværelse. Denne tilværelsen er det ingen mennesker som har erfart. Men leseren forespeiles i leseakten likevel en

²¹ Men vel å merke må J.L. Austins teori her modifiseres, siden "language of performance" bare blir gyldig overfor de deler av teksten som ikke samsvarer med leserens virkelighetsoppfatning. Dette blir spesielt tydelig hva angår *The Pilgrim's Progress* forkynnende egenskaper: Livets rull er riktignok "language of performance", men det gjelder bare den forestilte moderne leseren. For den overbeviste kristne leser er jo rullen ekte nok, og en slik leser trenger ikke å bygge noen bro til dette objektet i teksten. Igjen ser man hvordan et hermeneutisk gap mellom "før" og "nå" pulveriseres idet det er den virkelighet leseren bringer med seg inn i teksten som er avgjørende for om det finnes noe gap mellom før og nå, vel å merke hva angår å "realisere de reaksjoner teksten tilbyr".

sannsynlighet for en eller annen gang å måtte ta del i og gjennomleve hva teksten beskriver, enten det er å forholde seg til et fillete veikart i en utradert verden, eller å måtte finne veien til Den himmelske stad, med overhengende fare for å gå seg vill, og dermed være fortapt til evig tid. Trusselen er i tillegg like stor, enten man er en leser av det eldste verket i 1678, eller en leser av det nyere verket i 2006.

(b) Tekstens ubestemtheter er for Wolfgang Iser et sentralt punkt. Ifølge Iser består teksten av en rekke ”skematiserte bilder” (110). Disse skjematizerte bilder ligger i flere lag og i det leseren skritt for skritt under lesningen binder bildene sammen, skaper de for leseren objekter. Men mellom disse skjematizerte bildene er det også en rekke ubestemtheter, det kan oppsummeres som tomme plasser hvor teksten er mer eller mindre taus og hvor leseren selv må fylle ut tomrommet. Disse tomme plassene gir leseren et spillerom til å bruke egne erfaringer for å binde teksten sammen til en helhet.

”Læseren må kontinuerligt utfylde de tomme pladser eller skaffe dem af vejen,” sier Iser (111). Her finner vi nok en lenke til Jauss, denne gang til hans begrep om leserens erfaringshorisont. Jeg vil tillate meg å slå de to teoriene sammen og påstå at det er i sammensmeltningen mellom tekstens ubestemtheter (slik Iser beskriver dem) og leserens erfaringshorisont (slik Jauss beskriver den) at teksten blir levende. Leserens bruker altså sin egen erfaringshorisont til å fylle ut tomrommene i teksten. Hele tiden vil dermed en leser støte mot teksten, men idet han/hun fyller ut tomrommene, vil leseren også automatisk fylle dem ut med erfaringer fra eget univers. Det er ved å fylle dem ut med hva man selv kjenner, at teksten blir levende. ”For vi er i alimindelighet tilbøjelige til at anse det, vi selv har frembragt, for virkeligt” (Iser 1981: 112).

Forsøker man å overføre denne teorien om ubestemtheter i teksten til *The Pilgrim's Progress* og *The Road*, ser man med en gang under sammenligningen at den største ubestemtheten i *The Road* er katastrofen. Dette blir, om man skal følge Iser, et slikt tomt rom som leseren må fylle ut for å bringe nødvendig liv inn i teksten. Det tomme rommet kan likevel ikke fylles ut med hva som helst, og således får ikke utfyllingen av de tomme plassene en subjektiv slagside. Hva leseren bringer med seg inn i *The Road*, må nemlig vær sannsynlig for at puslespillet skal gå opp og gi teksten et troverdig bilde. Men hva man bringer inn, vil nok likevel reflektere leserens egen erfaringshorisont. Hva katastrofen består i, blir man eksempelvis aldri eksplisitt fortalt. En miljøverner kan muligens se for seg en miljøkatastrofe, en astronom en meteoritt, en religiøs kan se Guds

straffedom. Hvor katastrofen kommer fra, sies det uansett like lite om. Hvordan det kan ha seg at de aller fleste mennesker er visket ut fra jordens overflate, gir teksten heller aldri noe konkret svar på. Som sitert i forrige eksempel er mannens svar på spørsmålet bare: "I dont know exactly. That's a good question" (TR: 43).²²

Ved å sammenligne de to primærtekstene på dette Isers andre punkt blir det nå interessant å merke seg at like mye som *The Road* overlater det nesten helt avgjørende punktet i tekstens selvrefleksjon (katastrofen) til leseren å avgjøre, så forteller *The Pilgrim's Progress* både konkret, klart og presist hva som venter Kristens by, "that this our City will be burned with fire from Heaven" (PP: 10f).²³ Igjen ser man at de to tekstene, på tross av sine likheter i form ser ut til å peke i hver sin retning også hva angår ubestemtheter i teksten.

Iser ser imidlertid på dette andre punkt om tekstens ubestemtheter, ut til først og fremst å forholde seg til de konkrete bilder som teksten konstruerer. En annen type tomrom som også gjør seg gjeldende i en sammenligning mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road*, er i hvilken grad de to tekstenes hovedpersoner blir fremstilt som moralsk handlende og reflekterte individer. Spørsmålet er særlig interessant siden *The Pilgrim's Progress* er en forkynnende tekst, men likevel i form ligner på *The Road*. Spørsmålet blir om man gjennom en sammenligning kan se at det også her oppstår et "tomrom" i den nyere teksten hvor det fritt overlates til leseren å fylle ut med sine egne holdninger, for slik å gjøre teksten mer levende.

Man kan for å forsøke å finne et svar på dette innledende merke seg at fare foreligger *a priori* i *The Road*. Dette i den forstand at både gutten og hans far, i motsetning til hva som er tilfelle i *The Pilgrim's Progress*, møter ethvert annet levende menneske og verden rundt seg med mistenksomhet. De handler og tenker først og fremst ut fra sin egen sjanse til å overleve. Denne mistenksomheten kan faktisk, i motsetning til hva som er tilfelle i *The Pilgrim's Progress*, se ut til å ta form av en empatisk avstumpethet hos faren, noe som blir tydeligst de gangene gutten er fortvilet over at de ikke hjelper andre mennesker de møter på reisen: "Cant we help him papa?" er et spørsmål han gjentatte ganger stiller faren, men som oftest med det resultat at sønnen blir

²² Mannens svar her kan vel å merke også begrunnes i at han ønsker å spare sønnen for de harde fakta, men det endrer ikke på det faktum at teksten fortsatt er taus på dette punktet.

²³ *The Pilgrim's Progress* viser her åpenbart til Sodoma og Gomorra, som Gud straffet for byenes grenseløse synd. 1 Mos 19:24: "Then the LORD rained upon Sodom and upon Gomorrah brimstone and fire from the LORD out of heaven." Det hele er fortalt i 1. Mos 18:16–19:29. At Kristen senere møter Lots hustru er i tråd med dette (PP: 106). Det er verdt å merke seg at i *The Road* vandrer likeledes gutten og mannen ofte rundt i aske, en tilsvarende aske må man nok regne med at lå igjen etter utryddelsen av de to byene.

avvist. Følgelig overlates andre mennesker i det store og hele til egen skjebne (TR: 50, 165, 259). Men også en rekke andre skildringer vi får gjennom fortellingen, viser en gjennomgående dystopi: Møtet med slaveene, fangene i kjelleren som igjen tjener som menneskeføde, den gravide kvinnen, alt sammen blir eksempler på en moralsk fordervet verden (TR: 92, 107, 195). Det hele igjen på innholdssiden motsatt av det oppbyggende idealet som fremstilles i *The Pilgrim's Progress*.

The Road ser dermed ut til å ha en serie "tomrom" også på dette moralske området hvor det forventes at leseren skal fylle ut med sine erfaringer. Spørsmålet blir om teksten gjennom disse tomrommene, i motsetning til *The Pilgrim's Progress*, flørter med en gitt lesers manglende empati. Jeg vil her belyse spørsmålet gjennom et eksempel jeg også kommer tilbake til senere i oppgaven. På ett punkt i teksten kan man nemlig trekke linjer tilbake til historien om den barmhjertige samaritan (*Luk 10:12–37*). Gutten og mannen passerer uten videre en mann som ligger hjelpeløs langs veien:

Cant we help him Papa?

No. We cant help him. There's nothing to be done for him (TR: 50).

I dette eksempelet kan man trinnvis sammenligne ubestemthetene i *The Road* med de forkynnende egenskapene jeg påviste for *The Pilgrim's Progress* i innledningen til dette kapitelet (s. 16): For det første veiledes gutten slik Kristen også blir veiledet. De passerer i dette utdraget den hjelpeløse langs veien og farens anvisning går ut på ikke å hjelpe. Eksempelets makt blir her påviselig nok motsatt av Kristens i *The Pilgrim's Progress*, men leseren settes i begge tilfeller på tilskuerplass, og eksempelets relative styrke (og dermed lesereaksjonen mellom 1678 og 2006) kan isolert sett være like sterk i forhold til begge verk, om de enn peker i hver sin retning. Leseren gis deretter, i motsetning til i *The Pilgrim's Progress*, friheten til selv å trekke inn bibelske referanser. Som jeg vil komme tilbake til, er de bibelske referansene tett på i *The Road*, men om de bringes inn i teksten, vil avhenge av hvordan leseren stiller seg til disse spørsmålene og dermed av leserens erfaringshorisont.

Til sist skal nevnes at denne i utgangspunktet så sosialt uaksepterte handlingen også bidrar til å utvide leserens erfaringshorisont. I den forstand at det å gjøre det gale også viser leseren hva som er riktig. Også her blir teksten sammenlignbar med *The Pilgrim's Progress* forkynnende trinn.

Den overordnede konklusjonen blir dermed, at skjønt det umiddelbare inntrykket er at *The Road* er taus også på dette området, så er sannheten at de to tekstene utfyller

hverandre på det moralske planet. Skjønt *The Road* tier på det konkrete og aldri røper årsaken til katastrofen, er den likevel ikke taus på det moralske når den møter leseren. I form er tekstene nemlig her som ellers temmelig like. Det er gang på gang de konkrete handlinger som leseren må ta stilling til og dømme ut fra i begge verk. Når tomrommene i de etiske dilemmaer skal fylles ut, overlater imidlertid i *The Road* til leseren å selv fylle inn, ut fra sin erfaringshorisont, der *The Pilgrim's Progress* med selvfølgelighet peker på Bibelen.

Dette blir en god inngangsport til siste etappe som er å se nærmere på Wolfgang Iser's tredje tese, nemlig **(c) økningen av ubestemtheter i verker over tid**. I denne tredje tesen hevder Iser nemlig at man gjennom en historisk sammenligning av tre verk kan se hvordan graden av ubestemtheter er økende. Iser tar utgangspunkt i Fieldings *Joseph Andrews* (1741/42), Thackerays *Vanity Fair* (1848) og Joyces *Ulysses* (1922). Ved å sammenligne disse viser Iser hvordan ubestemthetene en leser må forholde seg til siden 1700-tallet har økt. Iser hevder at spesielt romansjangeren har blitt mer og mer upresis i sin intensjon. Dermed har leseren også måttet intensivere sitt hermeneutiske arbeid når han/hun møter teksten (Iser 1981: 120).

Forsøker man nå å legge de to tekstene *The Pilgrim's Progress* (1678) og *The Road* (2006) inn i Iser's tredje tese, kan et raskt ytre overblikk tilsynelatende vise at de føyer seg godt inn i en slik rekke av verker. De to verkene kan plasseres godt i ytterkanten av Iser's opprinnelige sammenligning som er 1741 *versus* 1922, idet *The Pilgrim's Progress* og *The Road* havner henholdsvis 63 år før og 84 år etter Iser's første og siste verk. Det interessante er imidlertid at de, i tillegg til dette i en sammenligning tekst mot tekst, også peker i hver sin retning idet de nesten står som en utopi *versus* dystopi.

Dette blir interessant, siden jeg nettopp har vist hvordan de to verkene på det moralske området mer utfyller hverandre enn støter fra hverandre i møte med leserens horisont. *The Road* er altså ikke nødvendigvis så taus på dette feltet som man ved et første blikk ville anta tekst mot tekst. Skjønt selve katastrofen er en ubestemthet på det konkrete området som er langt større i *The Road* enn i *The Pilgrim's Progress* og kravene til leseren i tillegg blir større når det gjelder en rekke moralske dilemmaer, har de to verkene når det kommer til selve lesereaksjonen klare fellestrekk idet de speiler hver sin samtid. Og når alt kommer til alt er det jo lesereaksjonen og ikke selve tekstanalysen jeg retter fokuset mot her.

Iser holder seg altså i større grad enn Jauss til selve teksten, og her krever *The Road* mer av leseren. I ovennevnte eksempel må en leser for eksempel ta stilling til farens i utgangspunktet velmente råd, råd som i mange tilfeller er uhyrlige råd. Det interessante her blir da, at om man skal følge Isers øvrige teser, så er det jo faren som for en moderne leser burde vært bindeleddet til leserens kjente verden. Av faren og sønnen er det jo tross alt han som ligger nærmest leseren idet han er på vei fra den verden leseren kjenner. Skal vi følge Iser, er dette den verden leseren først og fremst skal hente materiale fra for å fylle igjen de tomme rommene i teksten.

Igjen ser man at de to tekstene utfyller hverandre også på dette feltet. For det første er det i *The Road* den minst kjente av de to hovedpersonene, altså gutten, som gir minst motstand for leseren. Det er jo hele tiden faren som legger til rette for de moralske dilemmaer og som dermed utfordrer leseren og igjen krever analyser. Gutten er på sin side den som møter fremmede med vennlighet, og allikevel er han selv mest fremmed for leserens kjente verden.

Oppå dette kommer konsekvensen av dette: Bare så lenge *The Road* leses som "language of statement" i lys av faren er det at den blir en dystopi, mens når den leses som "language of performance" i lys av gutten, trekker den i retning det samme budskapet om moralsk ansvar som *The Pilgrim's Progress*. Lignelsen om den barmhjertige samaritan viser dette. Men forutsetningen for å se denne virkningen er en trinnvis analyse av det forkynnende budskapet. Leserens settes som man ser da på tilskuerplass og fremmedgjøres i forhold til selve handlingen.

Legger man de to tekstene side ved side, vil de tekst mot tekst peke i hver sin retning hva angår innhold; i leserreaksjon utfyller de imidlertid hverandre, de taler på nær med samme budskap.

På dette Isers tredje punkt blir nå et annet forbehold desto mer synlig og må trekkes inn, nemlig at Iser først og fremst sammenligner romaner, mens *The Pilgrim's Progress* historisk kan plasseres utenfor den moderne romansjangerens fødsel. Begge de to primærtekstene, savner mange av den klassiske romanens kjennetegn.²⁴ Skal man omformulere Isers tredje punkt for å få den til å passe på de to primærtekstene kan utviklingen kanskje best beskrives som en overgang fra forkynnelse i *The Pilgrim's*

²⁴ I kapitlet "Mellom allegori og realisme" (s. 49) oppsummerer jeg blant annet disse fra Ian Watt (1987) : Selvreflekterte og navngitte individer (mangler delvis). Umiddelbar tilstedeværelse i teksten (er til stede). Plassering av teksten i tid og rom (mangler dels i begge verker). Et implisitt krav fra den helst selvreflekterte leseren om gjengivelse av faktiske sannheter/hendelser (kan sterkt problematiseres).

Progress til en sokratisk metode i *The Road*. Der *The Pilgrim's Progress* synes ikke bare å ville synliggjøre visse moralske og etiske dilemmaer i en oppdragende ånd og i tillegg til dette misjonerende legge til rette for de rette valg i teksten, virker det som *The Road* snarere gjennom å vise mange av de samme dilemmaene, ønsker å forløse egenskaper hos leseren på et fritt og selvstendig grunnlag. Hovedoppsummeringen blir da at de to verkene i en sammenlignende analyse, på tross av to så diametralt motsatte tekstlige utgangspunkter, heller overlapper enn avviser hverandre i møte med selve leseren.

I så tilfelle begynner man å se at Jauss' teser om leserreaksjonen snarere torpederer enn støtter opp under Iser's tese om ubestemtheter i litteraturen. I alle fall om man forholder seg til de sider av primærtekstene som har mer eller mindre forkynnende egenskaper. Årsaken er, som man ser, at mens Jauss sammenligner selve leserreaksjonen som isolert sett kan være den samme før og nå, skjønt selve teksten er en helt annen, så sammenligner Iser selve tekstene over tid. Mens tekstene endrer seg, er mennesket og deres reaksjoner altså fortsatt de samme.

Det kan være på sin plass å trekke inn nok et eksempel for ytterligere å belyse dette. Hovedpersonene i begge tekster er menn, tekstene er endog i utpreget grad skildringer av menn og menns handlemåter og tenkning. I *The Pilgrim's Progress* må vi anta at utgangspunktet for dette er kvinners rolle og status i Bunyans samtid. I *The Road* er det et forrået samfunn som beskrives, symptomatisk nok først og fremst befolket av menn som hovedpersoner. Igjen er verkene altså mer like enn ulike, og de utfyller hverandre på dette området. I begge sammenhenger fremstilles også i mer enn dobbel forstand kvinnen som en tilbakeskuende skikkelse.²⁵ I *The Pilgrim's Progress* er det Kristens kone som forsøker å hindre ham i å dra, slik mannens kone i *The Road* på samme måte gjør det klart at hun akter å bli værende der de er for å dø, og at han dermed må legge ut på reisen sørover uten henne. Hun gjør det endog klart at hun ville tatt sønnen med seg i døden, hadde det ikke vært for ham (faren):

We're survivors he told her across the flame of the lamp.

Survivors? she said.

Yes.

What in God's name are you talking about? We're not survivors. We're the walking dead in a horror film.

²⁵ "I mer enn dobbel forstand": (1) Lots hustru ser *fysisk* tilbake, (2) mannens kone i *The Road* ønsker seg tilbake til hva som en gang var, (3) kona til Kristen vil bare *bli værende* der hun er. I en sammenlignende lesning kaster alle disse i tillegg lys over hverandre.

I'm begging you.
 I dont care. I dont care if you cry. It doesnt mean anything to me.
 Please.
 Stop it.
 I'm begging you. I'll do anything.
 Such as what? I should have done it a long time ago. When there were three bullets in the gun instead of two. I was stupid. We've been over all of this. I didnt bring myself to this. I was brought. And now i'm done. [...] I'd take him with me if it werent for you (TR: 55f).

I *The Pilgrim's Progress* møtes imidlertid en kvinne i tillegg til kona. Ved et tilfelle kommer Kristen og Håpefull over et underlig formet monument som de først ikke kan forstå hva er. Til slutt finner Håpefull en påskrift øverst på monumentet som Kristen tyder: "Remember Lot's wife."²⁶ Det hele oppsummeres deretter på følgende måte:

CHRISTIAN. Let us take notice of what we see here, for our help for time to come. This woman escaped one judgment; for she fell not by the destruction of *Sodom*, yet she was destroyed by another; as we see she is turned into a Pillar of Salt.
 HOPEFUL. True, and she may be to us both *Caution* and *Example*; *Caution*, that we should shun her sin; or a sign of what judgment will overtake such as shall not be prevented by this caution: so *Korah*, *Dathan*, and *Abiram*, with the two hundred and fifty men that perished in their sin, did also become a sign or example to others to beware (*Num. 26:9, 10*) (PP: 106).

Som man ser, er det en åpenbar forskjell i de to tekstpassasjene som like fullt behandler noenlunde samme tema og til en viss grad med samme utfall. Men mens teksten i *The Pilgrim's Progress* opplagt skal oppdra leseren, overlater denne passasjen i *The Road* det til den samme leseren å selv fortolke og vurdere kvinnens handlemåte som feilaktig eller riktig.

I en oppsummering på tre punkter hva angår dette eksemplet kan man nå først konkludere at i *The Road* kan det argumenteres med like stor vekt i begge retninger: Det å ta sitt eget liv kan faktisk – gitt omstendighetene – være et vel så opplagt og forståelig argument som det motsatte, å beholde livet og bli med mannen på reisen.

Det nest viktigste punktet er imidlertid at svaret på dette problemet ikke lenger ligger i teksten, skjønt teksten langt fra er taus på dette området idet alle beskrivelser er der i detalj slik det også er grundig fremstilt i *The Pilgrim's Progress*. Det er i stedet helt og holdent opp til leseren å ta stilling til dette. Begge tekstene inneholder altså vel så gode

²⁶ Da Lot og familien skulle rømme Sodoma, hadde de fått beskjed av Gud om ikke å se seg tilbake. Lots hustru så seg tilbake, og hun ble da til en saltstøtte. 1 Mos 19ff. Jf. her også Luk 17:22f.

beskrivelser på disse løpende moralske dilemmaer, men ingen av dem lar leseren dømme, i stedet overlates det til leseren å *bedømme*.

Det aller viktigste kan man imidlertid resonnerer seg frem til ved å sammenstille dette kapitelets tidligere konklusjoner. De er at begge tekster har det felles at de i hermeneutisk forstand i stor grad krever det samme av leseren før som nå. Det hermeneutiske oppdraget tekstene fordrer kan dermed snarere trinnvist settes side ved side, heller enn langs en tidsakse der *The Road* krever mer av leseren enn *The Pilgrim's Progress*. I begge tekster ser man at leseren settes på tilskuerplassen. Gjennom dette grepet oppstår fremmedgjøringen og gjennom denne fremmedgjøringen skapes så en bevisstgjøring i leserens eget sinn, og leserens påtvinges en rekke tenkte valg. Til sist skjer gjennom denne interaksjonen mellom tekst og leser en utvidelse av leserens erfaringshorisont gjennom enten en tilslutning eller avvisning av tekstens konklusjoner.

Oppsummering

Mens Hans Robert Jauss altså tok sikte på å måle leserreaksjoner over tid og dermed omskrive litteraturhistorien fra å være en ånds- og forfatterhistorie til å bli en litteraturlesningshistorie, viste Wolfgang Iser hvordan spesielt romansjangeren har tatt sikte på å hele tiden utfordre leserens erfaringshorisont. Men som man ser er ikke de to teoriene nødvendigvis så sammenfallende som man først kunne anta.

Hovedårsaken ligger nok på den ene siden i at Iser's teori forutsetter timelige og dermed avsluttede lesninger av ett verk innenfor gitte epoker. Mens Jauss på den annen side sammenligner leserreaksjonene for enkeltverk og dermed ikke tar hensyn til selve tekstene når man sammenligner dem side ved side, slik en sammenlignende analyse i begge tilfeller åpner for.

For Iser's del betyr dét at den sammenlignende analysen som tar sikte på å belyse to verker på tvers av tid, slik man gjøre det mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road*, faller utenfor hans teori. En slik analyse åpner som man ser for en helt annen type hermeneutisk interaksjon fra leseren, siden den også inkluderer forhandlinger verk mot verk, snarere enn den timelige og avsluttede leserreaksjonen Iser ser etter. Sammenligningen belyser i dette tilfelle begge verker parallelt. Der det ene verket tier, åpner forhandlingssituasjonen for at det andre verket får anledning til å tale i møte med leseren. Dette skjønt de tekst mot tekst stritter mot hverandre. Dermed åpnes det for at lesningen av ett verk belyser sider ved det andre verket som ellers ville ligget skjult.

Jauss' tese kan på sin side holde stikk. Siden vi ikke har empirisk materiale som belyser selve leserreaksjonen for *The Pilgrim's Progress*, kan vi ikke avvise hans tese. Men den åpner også for at leserreaksjonen kan være lik i møte med to ulike verk på to forskjellige tidspunkter. Skjønt teksten står stille gjennom århundrene, endrer altså mennesket seg og dets oppfatning av denne teksten. Men mennesket er også det samme, og i møte med en ny tekst kan det moderne mennesket ha noenlunde samme reaksjoner som et tidligere menneske hadde overfor en tidligere tekst.

Nettopp gjennom en sammenlignende analyse hvor verker som er så sammenfallende som *The Pilgrim's Progress* og *The Road* sees i lys av hverandre, ser man at i hermeneutisk forstand kan man aldri komme nok på avstand til å oppnå den helt fordomsfrie tekstanalysen. Selv et for lengst avsluttet verk og epoke vil nemlig aldri kunne bli taus i en sammenlignende analyse, siden det som Iser ganske riktig sier, er selve lesningen som vekker teksten til live. Konsekvensen er at en tekst alltid "står i fare" for å bli hentet frem igjen for slik å atter bli tilført nye lesninger og dermed nye egenskaper.

I denne sammenlignende analysen blir horisontsammensmeltningen i stedet for en tosidig prosess, en trekant: (1) *The Pilgrim's Progress* møter som vi ser (2) *The Road*. De to horisontene som hver av verkene representerer forhandler med hverandre, forhandlingssituasjonen tvinger ellers tause sider til å tale og kaster dermed lys over hverandres verker både fremover og bakover i tid. Men dette skjer ikke mellom de to alene, først gjennom (3) leserens horisont kan dette skje. Som man ser, er det her den sammenlignende analysen på tvers av tid kommer til sin rett, siden de to tekstene hver for seg tilføres nye egenskaper. Der den ene tier, taler den andre, men ikke minst kan man gjennom det nyere verket få tilgang til sider ved det gamle verket som for lengst egentlig var døde.

Mellom allegori og realisme

Innledning

Som påpekt i innledningen er nettopp likheten mellom de to verkene *The Pilgrim's Progress* og *The Road* på mange måter deres ulikhet. Det gjelder altså både når de er utgitt (1678 / 2006), hvilken vei de ser (mot himmelen, eller et jordisk helvete), tematikken de handler om (overleve, frelse, sannhet), men ikke minst også skrivemåte (allegorisk visjon eller realisme, ”nymodernisme”). Paradokset kan dermed synes å være, at hva som trekker de to verkene mot hverandre nettopp er deres forskjeller. I dette kapitlet vil jeg først og fremst diskutere de to verkenes sjangerinnplassering.

Av verkene er *The Pilgrim's Progress* opplagt lettest å plassere. Det er en etablert oppfatning at boken er å betrakte som en allegori, noe forfatteren selv påpeker i forordet, ”The authors apology for his book”. Forordet er av John Bunyan formulert på vers og her skriver Bunyan selv at han ”Fell suddenly into an Allegory” (PP: 3). Det er med denne opplysning i bakhodet at leseren blir bedt om å lese og forstå teksten.

Nå finnes det flere typer allegorier. Her vil jeg innledningsvis legge fokuset på den *allegoriske visjonen* som i seg selv er en litterær sjanger som spiller på flere tråder gjennom historien. Det vil ikke være unaturlig om Josefs drømmetydning har vært i Bunyans tanker under skrivingen av *The Pilgrim's Progress* (1 Mos 41:1ff). Som kjent var det Josef som tydet faraos drømmer:

And he slept and dreamed the second time: and, behold, seven ears of corn came up upon one stalk, rank and good. And, behold, seven thin ears and blasted with the east wind sprung up after them. And the seven thin ears devoured the seven rank and full ears. And Pharaoh awoke, and, behold, it was a dream
(1 Mos 41:5–7).

Her fremstår faraos drømmer som en allegorisk visjon, visjon i den forstand at farao ikke selv har påtatt seg oppdraget å dikte allegorien eller hente inspirasjon fra andre steder. Allegorien kommer til farao uanmeldt, og han har som vi vet heller ingen formening om hva den betyr. I villrede over hva drømmen innebærer er det Josef som får i oppdrag å tyde drømmen. Som velkjent fra bibelhistorien betydde faraos drømmer at det etter syv fete år skulle komme syv magre. Viktig i forhold til denne oppgaven er imidlertid avslutningen, ”and, behold, it was a dream”. Som man vil se er den identisk med

avslutningen på *The Pilgrim's Progress*: "So I awoke, and behold it was a Dream" (PP: 154).²⁷ Med andre ord spiller Bunyans tekst igjen tilbake på denne tilstanden av en uannmeldt drøm, en visjon "utenfra".

Bunyan hevder i sin innledning til *The Pilgrim's Progress* altså å ha fått en visjon, og det er i denne tilstand han har skrevet boken. Skal vi tolke innledningen hans riktig, får leseren av *The Pilgrim's Progress* i oppdrag å innta Josefs rolle, det er leseren som skal fortolke drømmen.

Men like lett som det gjennom denne slutningen er å plassere *The Pilgrim's Progress* som en allegorisk visjon kan det, som vi skal se i det følgende, synes vanskelig å plassere *The Road* i en bestemt sjanger. For en leser som er ukjent med teksten og får den presentert gjennom det litterære salgsapparatet, vil det nok være vanlig å si at boken er en "roman". David Holloway har på sin side som jeg viste i innledningen gitt McCarthys litteratur betegnelsen "new modernism", noe som riktignok mer enn selve sjangeren peker tilbake på den historiske epoken han mener avløser postmodernismen. Som jeg vil vise gjennom dette kapitlet og oppgaven for øvrig, må Holloways kategorisering trolig modifiseres, og betegnelsen "roman" blir neppe heller riktig. For å illustrere problemstillingen vil jeg innledningsvis sammenligne de to tekstenes åpningspartier. Tilsynelatende omhandler de samme tema, men ut fra de to verkenes ulike kontekster peker de likevel i hver sin retning. I åpningsordene til *The Pilgrim's Progress* kan vi lese følgende linjer:

As I walked through the wilderness of this world, I lighted on a certain place, where was a Den; And I laid me down in that place to sleep: And as I slept, I dreamed a Dream (PP: 10).

Her er det fortelleren som befinner seg i et "wilderness", det vil si denne verden. Ordet "wilderness" kan selvsagt forstås som en villmark. Men "wilderness" skal nok her først og fremst leses inn i en moralsk eller politisk kontekst, for eksempel denne verdens fristelser. Samtidig har "wilderness" en idéhistorisk implikasjon, i den forstand at den innbyr til en ny tilstand. I litteraturhistorisk sammenheng kan det være naturlig å se for seg *Robinson Crusoe* som lander på den øde øya og dermed befinner seg i villmarken, men i hans tilfelle også medbrakt tre bibler: "Dessuten fant jeg tre bibler og noen andre bøker som jeg tok omhyggelig vare på" (Defoe 1988: 56). Hele denne situasjonen innbyr

²⁷ Interessant er det her å merke seg at teksten som for øvrig er rik på bibelhenvisninger ikke har noen referanse til 1. Mosebok her. Selv fant jeg likheten ved en ren tilfeldighet og gjenkjenning.

dermed straks til å bygge noe nytt, hvilket igjen peker i retning en utopi.²⁸ Uansett, i *The Pilgrim's Progress* legger fortelleren seg i en hule hvor han sovner og han påbegynner sin drøm som i det store og hele utgjør *The Pilgrim's Progress*.

I åpningspartiet til *The Road* kan man blant annet lese følgende:

When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside him. [...] In the dream from which he had wakened he had wandered in cave where the child led him by the hand. [...] Like pilgrims in a fable [...] (TR: 3).

Som man umiddelbart ser, er ikke nødvendigvis åpningspartiene i de to bøkene – rent tekstlig – spesielt forskjellige. I det ytre befinner begge fortellere seg i en drømmetilstand. Begge våkner opp eller de sovner motsatt inn. Begge er på vei mot en reise. Begge har også en form for religiøs opplevelse av det hele, "Like pilgrims in a fable". Innvendingene mot denne påstanden kan være flere, det er en annen tone i teksten, synsvinkelen er annerledes og ikke minst er opplevelsen av sjanger forskjellig. Men aller viktigst her, mellom de to verkene finnes det en omvendt erfaringshorisont: I *The Pilgrim's Progress* er innsovningen snarere enn en ren søvn å forstå som en oppvåkning. Det er gjennom å sovne at fortelleren opplever drømmen om Kristen. Det er gjennom denne søvnen at historien kan ta sats: Kristen møter igjen Evangelist. Evangelist initierer Kristens pilegrimsreise og for leseren og dermed drømmetyderen er moralen soleklar: Kristen får til slutt sin belønning i det han ankommer Den himmelske stad. For drømmeren, slik den blir det for leseren, er drømmen altså å forstå som en moralsk vekker idet den forfekter verdien av å følge den smale vei. Teksten står dermed mellom å være en moralsk fortelling og oppå dette fortellingen om en drøm. Det hele understrekes ved at vi gang på gang i *The Pilgrim's Progress* møter setningen "So I woke from my dream" og straks deretter: "And I slept and I dreamed (...)". I *The Pilgrim's Progress* foregår altså fortellerens drøm i en kronologisk rekkefølge: Der den forrige drømmen slutter fortsetter den nye og dermed hele fortellingen.

I *The Road* er derimot innsovningen å forstå som en virkelighetsflukt. Sannheten for mannen ser ut til hele tiden å balansere mot den empirisk erfarte virkeligheten, en virkelighet drømmen innbyr en mulighet til å slippe unna. Altså er det atter motsatt av hva som er tilfelle i *The Pilgrim's Progress*. Også i *The Road* kommer drømmen tilbake slik den gjør det i *The Pilgrim's Progress*, men ikke kronologisk og også klart sjeldnere.

²⁸ "Utopia" var for øvrig navnet Sir Thomas More (1478–1535) ga ideallandet og det politiske systemet han beskrev i *Utopia*, utgitt 1516.

Strukturen blir dermed diametralt motsatt, nettopp fordi en leser i *The Road* mangler den struktur på drømmene som er gjennomgående i *The Pilgrim's Progress*. Dertil: Der man i *The Pilgrim's Progress* opplever oppvåkningen som små glimt tilbake til den virkelige verden, det vil si tilbake til "the wilderness", der oppleves drømmene i *The Road* som små håpefulle flukt bort fra en ellers trøstesløs tilværelse. For eksempel "And the dreams so rich in color" (TR: 21). Mannens virkelighetsflukt i *The Road* foregår gjennom tilbakeblikk til den verden han kjenner, det er en verden Kristen i *The Pilgrim's Progress* flykter fra. For, som det heter: "[T]his our City will be burned with fire from Heaven" (PP: 10). Kristens "wilderness" er – i ytterste konsekvens – for mannen i *The Road* en ønskedrøm.

Forskjellen de to verkene imellom er altså stor. Men viktigst i en ren sjangertilnærming er at mens Kristens erfaringer i *The Pilgrim's Progress* via forankringen i Bibelen hele tiden er å forstå som noe annet, noe som må fortolkes; så vil *The Road* for leseren hele tiden være å forstå slik, at hva som leses er hva som skjer og ingenting annet.

Som jeg vil vise i det påfølgende åpner imidlertid en sammenlignende analyse for en større refleksjon enn dette *enten allegori eller realisme*²⁹ jeg har forholdt meg til så langt. For å vise dette vil jeg først sammenligne de to tekstene mot to ulike typer allegorier slik Jon Whitman i sin bok *Allegory. The dynamics of an ancient and medieval technique* (1987) skiller mellom "allegorical interpretation" (fortolknigen) og "allegorical composition" (komposisjonen). Dernest skal jeg forsøke å plassere de to tekstene mot Ian Watts definisjoner på den moderne engelske romanen. Som man vil se plasserer de to verkene seg så å si på hver sin side av de spesielle særtrekk Watt påpeker for denne sjangeren i *The rise of the novel* (Watt 1987). Til sist skal jeg forsøke å plassere *The Road* opp mot Erich Auerbachs realismebegrep slik han har beskrevet den i sitt hovedverk *Mimesis*. Parallelt med dette vil jeg se nærmere på Platons og spesielt Aristoteles' syn på diktningen, det hele med utgangspunkt i enkelte passasjer fra både *The Road* og *The Pilgrim's Progress*.

²⁹ Det er viktig å merke seg at allegorien strengt tatt ikke er en sjanger slik realismen er det. Eksempelvis kan en realistisk roman som William Golding (1954): *Fluenes herre*, også fortolkes som en allegori. Men i denne sammenlignende analysen veier jeg allegori og realisme mot hverandre, for slik å belyse ellers upåaktede sider i *The Pilgrim's Progress* og *The Road*.

Allegorien

Antagelig er den mest kjente form for allegori i våre dager, og den mest nærliggende å ta utgangspunkt i, *lignelsen*, slik den fremstår i Det nye testamente. I møte med en slik allegori har man gjerne en ytre rammefortelling som både kan være enkel og hverdagslig, men hvor karakterer og hendelser raskt fremstår mer som symboler enn hverdagshendelser. Formålet er nødvendigvis å vekke en større selvinnsikt hos leseren. En velkjent lignelse fra Det nye testamente er for eksempel historien om den barmhjertige samaritan (*Luk 10:12-37*). Her kan fortellingen i seg selv sees på som en enkeltstående hendelse: En såret mann ligger forlatt, to vandrere forbi og den tredje hjelper. Men for de fleste forteller historien umiddelbart noe mer, den vekker til live hva mange vil oppfatte som universelle idealer, den sier snarere mer om å hjelpe på tvers av stand, status, og folkeslag enn om en enkeltstående barmhjertig samaritan.³⁰

Allegorien (fra gresk: *allos* = annen; *agorein* = å tale) forsøker altså, om vi skal oversette det direkte fra gresk, å si *noe annet* ved å si *noe*. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* brukes formuleringen ”abstrakte begreper og tankerekker uttryk[t] i konkret eller billedlig form” (Lothe m.fl. 2007: 6). Den typiske allegorien er gjerne personifikasjonen. Det vil si at de abstrakte begrepene inntar menneskeskikkelser i en fortelling. I *The Pilgrim's Progress* møter Kristen [Christian] flere under sin reise, som ”Evangelist”, ”Verdslig-Vis” [Wordly Wiseman] eller ”Håpefull” [Hopeful]. Kristen heter også før han legger ut på reisen ”Nådeløs”³¹ [Graceless] (PP: 47). I *The Pilgrim's Progress* er navnene konsekvent og gjennomgående karaktergivende. De er adjektivistiske og dette er helt avgjørende for forståelsen av fortellingen. *The Pilgrim's Progress* er altså komponert slik, det er dermed hevet over enhver tvil at alle personer i fortellingen alltid representerer noe mer enn det ene mennesket de fremstår som og de gjør det først og fremst gjennom sitt navn. Her er det også for sammenligningens skyld, verdt å nevne at personene i *The Road* er like navnløse som de er benavnet i *The Pilgrim's Progress*.³²

³⁰ ”Lignelsen” er vel å merke igjen en undergruppe av allegorien, slik ”den allegoriske visjonen” er en undergruppe av allegorien. I motsetning til den allegoriske visjonen (Faraos drømmer) har lignelsen det ved seg at den skal få leseren/tilhøreren til å sammenligne sin egen moral mot hva det blir fortalt om. Faraos hadde derimot ikke noen moral å veie drømmen mot, skjønt drømmen var fortsatt en allegori, slik lignelsen også er det. Med fare for å vie hele kapitlet til allegorien, velger jeg likevel å bruke lignelsen som en inngangsport til å forklare *The Pilgrim's Progress* som allegori, ikke minst fordi jeg også vil komme nærmere tilbake til spesielt denne lignelsen i lys av teksten i *The Road*.

³¹ Her ville nok ”Uten nåde” vært en bedre oversettelse i den norske 1946-utgaven (Bunyan 1946: 57).

³² For ordens skyld vil jeg også bemerke at i lignelsen ”Den barmhjertige samaritan” er ikke samaritanens navn adjektivistisk slik de er det i *The Pilgrim's Progress*. Her pekte navnet bare tilbake på en hvilken som helst samaritaner, en folkegruppe jødene rundt Jesu tid lå i strid med.

Når Bunyan benyttet seg av allegorien som litterær form stilte han seg i rekken av en rik tradisjon. Jeg vil ta meg plass til å nevne noen av de mest kjente. Fra klassiske tekster er Platons *hulelignelsen* en allegori på forholdet mellom idéer og den virkelige verden. ”Scipios drøm” kjenner man fra Cicero og beskriver på samme måte som hos farao en drømmevisjon hos den romerske generalen Scipio Aemilianus. Dantes *Den guddommelige komedie* er på samme måte også å forstå som en allegori over en sjels reise fra synd til Guds frelse. Tre verker som særskilt må fremheves her, er først William Langlands *Piers Plowman* (skrevet ca. 1360–1387). Som i *The Pilgrim’s Progress* er også her drømmen en inngangsport til fortellingen i det hovedpersonen med navnet Will drømmer og ser i drømmen et tårn på toppen av en bakke, og et fort i bunnen av en dal. De to byggene representerer naturlig nok himmel og helvete, og mellom disse befinner alle typer mennesker seg. Plogmannen Piers fremstår så med ett. ”Teksten identifiserer ham både direkte og indirekte med navnebroren, apostelen Peter, og med frelseren selv” (Haarberg m.fl. 2007: 159). Piers ber menneskene om hjelp til å pløye sin åker, men noen hjelper til, andre sluntrer unna. Wills søken utløser i diktets siste del en serie drømmevisjoner hvor Will undersøker livene til tre allegoriske karakterer, de har navnene Dowel (”Gjør bra”), Dobet (”Gjør bedre”), og Dobest (”Gjør best”). Som man ser, er navnene adjektivistiske³³ uten at man dermed sikkert kan si at Bunyan kjente denne historien.

Som et andre verk skal nevnes *Everyman*, opprinnelig nederlandsk og oversatt til engelsk, trykt ca år 1500. Stykket handler om Hvermann som blir oppsøkt av Døden. Døden har blitt sendt av Gud for å stille enhver skapning til regnskap for sine liv. Hvermann representerer her mennesket i sin alminnelighet, og for å sette opp regnskapet må Hvermann legge ut på en reise hvor han møter allegoriske figurer som alle representerer et gode i hans liv. De svikter ham alle én for én, sett bort fra Gode gjerninger (Good Deeds) som avviser alt jordisk som tommhet, og han er den eneste som følger ham i graven (Haarberg m.fl. 2007: 170).

Til sist skal nevnes *Roseromanen*,³⁴ skrevet i to omganger av henholdsvis Guillaume de Lorris i 1237 og Jean de Meun mellom 1275 og 1280. Også her fremstår fortellingen som en drømmevisjon. Dette verket er en undervisning i kjærlighetens kunst

³³ I tillegg til dette er navnene imperativiske siden de som karakterer ikke bare opptrer som personifikasjoner av navnet de bærer, men navnet som verb oppfordrer også til en bestemt handling fra den de møter.

³⁴ *Roseromanen* er vel å merke ikke noen *roman* i moderne forstand.

hvor rosen er å forstå som kvinnen. I sin samtid var verket både kontroversielt, men også populært.

Om allegorien var mye brukt i litteraturen før, er den nok blitt mindre utbredt i våre dager. I mer eller mindre moderne litteratur vil jeg ta meg plass til å nevne noen: Charles Dickens (1843): *A Christmas Carol*, George Orwells (1945): *Animal Farm* og William Goldings (1954): *Lord of the Flies* har alle klart allegoriske trekk. Også innen film finnes opplagte allegorier: Pink Floyds (1982): *The Wall*, Stanley Kubricks (1968): *2001: A Space Odyssey*, Andy og Larry Wachowski (1999): *The Matrix*, og nylig utgitt på DVD og ganske opplagt i sin form: Neill Blomkamp / Peter Jackson (2009): *District 9*, er verdt å nevne som klare eksempler. De nevnte verkene listet opp spiller alle på ulike former for allegorier, de forsøker å si noe annet ved å si noe.

Whitman

Jon Whitman skiller i sin bok *Allegory. The dynamics of an ancient and medieval technique* (1987: 3f) mellom to typer allegorier. Mens den ene, som han kaller ”den allegoriske fortolkningen” er en type allegori hvor en leser søker å finne en annen større betydning bak en tilsynelatende mer eller mindre ordinær fortelling, – eller for den saks skyld i møte med en tekst som gir motstand, – så er hva han kaller ”den allegoriske komposisjonen” en tekst som i sin helhet er skrevet som en allegori og dermed vanskelig kan leses som noe annet enn en allegori. En tekst som gir motstand kan her ha flere former, enten fordi det er enkeltpartier som ikke passer i sammenhengen (som nakne bryster i Salomos høysang 4:5), eller fordi man undres over moralen (som i Pink Floyds *The Wall*). Her vil jeg gi plass til Augustin som på sin side mente at nettopp denne fortolkende øvelsen var av det gode fordi ”wayward minds are corrected, weak minds nourished, and strong minds are filled with pleasure” (Augustin 2010: Epistel 137).

Jeg vil trekke frem to nye tekstpassasjer for å illustrere. Først fra *The Pilgrim's Progress*, dernest fra *The Road*. Utsnittet under er fra like før Kristen går inn i ”Dødsskyggens Dal” hvor han senere møter uhyret Apollyon. Like før han går inn møter han andre flyktende pilegrimer som uttaler:

[W]e heard also in that Valley a continual howling and yelling, as of a People under unutterable misery, who there sat bound in affliction and Irons; and over that Valley hangs the discouraging Clouds of confusion, death also doth always spread his wings over it: in a word, it is every whit dreadful, being utterly without Order (*Job* 3:5; 10:26) (PP: 62).

Så fra *The Road*, scenen finner sted etter møtet med Ely og funnet av det forlatte toget:

Beyond a crossroads in that wilderness they began to come upon the possessions of travelers abandoned in the road years ago. Boxes and bags. Everything melted and black. [...] A mile on and they became to come upon the dead. Figures half mired in the blacktop, clutching themselves, mouths howling. He put his hand on the boy's shoulders. Take my hand he said. I dont think you should see this (TR: 190).

I begge tekstene brukes som man ser ordet "wilderness" som en beskrivelse av den empiriske virkeligheten (i *The Pilgrim's Progress* i innledningen). Det vil si det "wilderness" som mannen i *The Road* befinner seg i. En ser ellers at begge tekster bruker ordet "howling". Det er flere steder i *The Road* som beskriver scener ikke spesielt ulike dem beskrevet i *The Pilgrim's Progress*, som når det fortelles at:

Whitin a year there were fires on the ridges and deranged chanting. The screams of the murdered. By day the dead impaled on spikes along the road (TR: 32ff).

Forskjellen på den allegoriske fortolkningen og komposisjonen fremstår nå likevel med ett opplagt, for i *The Pilgrim's Progress* har man selvsagt med en allegorisk komposisjon å gjøre. *The Pilgrim's Progress* er skrevet ned, rett og slett komponert, fra første stund med tanke på å forstås av oss lesere som noe større og mer uholdbar. Når Kristen i forkant av møtet med monstret *Apollyon* får utdelt en rustning av personskikkelsene med de ikke tilfeldig valgte navnene Guds frykt [Piety], Kjærlighet [Charity] og Klokskap [Prudence]:

The next day they took him, and had him into the Armory; where they shewed him all manner of Furniture, which their Lord had provided for Pilgrims, as Sword, Shield, Helmet, Brest plate, *All-prayer*, and Shooes that would not wear out. And there was here enough of this, to harness out as many men, for the service of their Lord, as there be Stars in the Heaven for multitude (PP: 54).

Så forklarer margkommentaren oss omhyggelig i en av utgave av *The Pilgrim's Progress* hva som egentlig skjer:

Christ himself is the Christian's armoury. When he puts on Christ, he is then completely armed from head to foot. [...] Christ is that shield, and all our salvation. Does he take the sword of the Spirit, which is the Word of God? Christ is the Word of God (Bunyan 2010: 30).

Kristens nyslåtte rustning er i *The Pilgrim's Progress* altså å forstå som intet annet enn en åndelig rustning, bestående av Kristus i form av Guds ord, og dette skal sikre Kristen mot ondskapen som venter ham i det han entrer Dødsskyggens dal. Konsekvensen av det er

igjen at når Kristen senere møter Apollyon, så er det ingen fysisk kamp som utkjempes, tross at man leser det slik. Det er underforstått en åndelig kamp mellom det gode og det onde som utspiller seg. Det er Kristen [den kristne] som møter Apollyon [hedenskapet] og ved å støtte seg til Guds ord er Kristen, bokstavelig talt, ”rustet” (armored) mot både ondskap og fristelser. Side etter side igjennom *The Pilgrim’s Progress* tvinges leseren til å forstå den ene hendelsen etter den andre i lys av den hele tiden foregående allegoriske innsikten man har oppnådd. Og helt i begynnelsen og på slutten, alt sammen altså som en drøm.

Mens *The Pilgrim’s Progress* altså er en komponert allegori som igjen sorterer under en allegorisk visjon på linje med faraos drøm, og dermed vanskelig kan leses som annet enn en allegori, vil en leser måtte tvinges til å lete etter allegorier i *The Road*. Det vil igjen si at man må gjennomføre hva Whitman kaller en allegorisk fortolkning der man forsøker å tolke hendelser i teksten man ikke umiddelbart ser noen moral i. Det kan vise seg vanskelig, og i utsnittet over så godt som umulig, skjønt tekstene har ytre likhetstrekk verkene imellom. Men det er ikke nødvendigvis umulig i *The Road*. Selve sammenligningen mellom de to verkene innbyr som man ser til en forhandling mellom dem, og det letter jobben med å finne sporene. Hva enkeltstående hendelser angår, kan man legge noe i at mannen på vei mot hva han vet er døden ankommer havet, slik Kristen passerer elven før han ankommer Den himmelske stad.³⁵ Man kan legge noe i at mannen i *The Road* bruker et gammelt veikart for å finne frem i det landskapet han og gutten beveger seg gjennom til fots, slik Kristen får utdelt en rull, som kan forstås som livets rull, det vil si den rull man skal være skrevet opp i for å få adgang til Himmelen. På samme måte er trusselen, det vil si *fare*, blitt *a priori* i *The Road*, siden de ser ethvert fremmed menneske som en trussel, slik Kristen motsatt ser ethvert menneske han møter på sin vei som en mulighet. Slik kan man begynne å nærme seg de to fortellingene rent strukturelt, side ved side, som to verk der hovedpersonen møter motstandere og hjelpere på veien. Det at det ene verket er en komponert allegori vil med en gang trekke det andre verket til seg i en lignende forståelse. Men viktigere her enn slike enkeltstående tegn og symboler, er nok hva man legger i utsagn av typen:

³⁵ Denne scenen kan for øvrig minne om scenen fra Dantes *Guddommelige komedie*, der Dante bader i Lethe for å glemme syndene sine før han får adgang til Himmelen. Verdt å merke seg i denne oppgavens sammenheng er at Lethe kan tillegges prefikset *a*, det vil si *alethe* betyr ”sannhet”. Man kan si at både Kristen og mannen i møte med elven og havet også møter sannheten slik de hver for seg opplever sannhet.

Cant we help him Papa?

No. We cant help him. There's nothing to be done for him (TR: 50).

Utsagnet finner sted etter at mannen og gutten kommer over en omstreifer som ser ut som han har "been struck by lightening" og som i det de passerer ham "looked down. As if he'd done something wrong". Hele scenen alluderer som nevnt ikke lite til den nevnte lignelsen om den *barmhjertige samaritan*, – sett bort fra at de her bare går forbi. Uansett må man i tilfelle ut av verket for å finne spor av en allegori eller spor av hva det nettopp er her: mangelen på en forventet moral i den eventuelle allegorien. Moralen i *The Road* blir jo mangelen på en moral, det vil igjen si at den snur *The Pilgrim's Progress* sin allegori på hodet. Det overordnede spørsmålet blir da om fortellingen sier noe sant om mennesket i slike situasjoner og dermed gir en dypere forståelse – det vil igjen si om den blir en vekker – for leseren, slik lignelsen legger opp til.

I et slikt eneste stort bilde kan vi i tilfelle si at mannen og gutten ser ut til å bære hele menneskehetens humanitet på sine skuldre. Dette inntrykket kan vi hevde at skapes ved at vi hele historien igjennom får en følelse av at absolutt alle andre er onde. Midt i dette ser vi hele tiden hvordan gutten leter etter tegn og beviser fra faren på at nettopp *de* og ingen andre er representanter for det gode. Forholdet dem i mellom kan i et slikt bilde sees i lys av at de er representanter for noe større: Mannens forbindelser til den gamle verden vil snart dø hen, gutten representerer noe nytt og ikke minst et glimt av håp. Spørsmålene som stilles underveis på reisen, understreker dette på samme måte som Kristens samtaler i *The Pilgrim's Progress* hele tiden har i oppgave å forklare Guds ord. Som når gutten spør: "Are we still the good guys?" (TR: 77), eller "We wouldnt ever eat anybody, would we?" (TR: 128), og ikke minst gjennomgangstonen: "We're carrying the fire", et uttrykk som utvilsomt alluderer til halvguden Promethevs som i gresk mytologi brakte ilden til menneskene (TR: 83, 129).³⁶

Kompleksiteten mellom faren og sønnen understrekes når faren tenker: "If they saw different worlds what they knew was the same" (TR: 180), eller spørsmålet som reises i møtet med Ely, som også er den eneste omstreiferen de hjelper, vel å merke etter påtrykk fra gutten: "How would you know if you were the last man on earth?" (TR: 169).

Viktigst her i denne sammenligningen er likevel at *The Road* i det ytre motsetter seg å enkelt plasseres i en allegorisk fortolkingsramme. Passasjene fra *The Road* som kan gi slike spor ønsker hele tiden hver for seg å forstås som beskrivelser av faktiske hendelser.

³⁶ Jf. fotnote 55, s. 88.

Dette gjør at utsagn av typen ”We’re carrying the fire”, “He caught it in his hand and watched it expire there like the last host of christendom” (TR: 16), eller “I was appointed to do that by God” (TR: 77), lettest forstås som metaforer. Likevel aner man at en større moral ligger bortgjemt i teksten, men leter man etter en allegori i *The Road* er det ene og alene gjennom et grundig fortolkningsarbeid man kan ha håp om finne den.

Watt

Ian Watts prosjekt i sin bok utgitt i 1957, *The rise of the novel*, er i stor grad å skape et bindeledd mellom 1700-tallets filosofiske tidsånd, som nok i stor grad kan sies å bygge opp om realismens idealer, og så å plassere denne filosofiske tenkningen inn i hva han ser som fremveksten av en ny litterær sjanger, nemlig romanen.³⁷ Den moderne romanen har ifølge Watt i motsetning til tidligere verker en rekke kjennetegn som gjør den forskjellig fra litteraturen som ligger forut for den i tid. Disse kan listes opp som (a) et unikt og ikke tradisjonelt plott, den baserer seg i større grad på (b) velskrevethet for å fange leseren, den har (c) enkeltstående personer og disse har igjen en (d) klar bakgrunn, leseren får når han/hun leser (e) en følelse av både tid og dermed fremdrift i fortellingen. I tillegg finnes det en (f) årsakssammenheng for hva som skjer snarere enn en guddommelig inngripen, og det er (g) fysiske og klart avgrensede omgivelser i teksten (Watt 1987: 13–30).

Alt dette en oppsummering av Ian Watts distinksjoner for denne nye sjangeren som han ser vokse frem fra begynnelsen av 1700-tallet. For Watt er dette igjen nært knyttet til en transformasjon av menneskets selvforståelse begrunnet i de filosofiske og vitenskapelige nyvinningene på den samme tiden.³⁸ Disse vitenskapene er, ifølge Watt, av avgjørende betydning for å forstå hvordan romanen som sjanger kan oppstå:

[B]oth the philosophical and the literary innovations must be seen as parallel manifestations of larger change – that vast transformation of Western civilisation since the Renaissance which has replaced the unified world picture of the Middle Ages with another very different one – one which presents us, essentially, with a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and at particular places (Watt 1987: 31).

På sin plass er det her også å kort nevne noen ytre rammebetingelser. Som deler av denne tidsånden vil jeg blant annet nevne trykkekunsten, oppdagelsesreisene, men viktig som en

³⁷ Det korrekte er vel egentlig at Watt leter etter nye kjennetegn på romanen fra 1700-tallet og utover. I innledningen spør han seg ”om den er en ny sjanger” og i tilfelle ”hvordan den skiller seg fra tidligere litteratur” (9).

³⁸ Jf. fotnote 11, s. 16.

del av en ny mentalitet var også den protestantiske reformasjonen som *The Pilgrim's Progress* selv er en del av.³⁹

Like vanskelig som det er å plassere *The Road* inn i en allegorisk fortolkning, vil det nok være vanskelig å plassere *The Pilgrim's Progress* inn i Watts definisjoner. Det henger dels sammen med tiden boken er skrevet på: Watts undersøkelse tar først og fremst for seg 1700-tallets litteratur, og som underteksten til *The rise of the novel* sier, i særdeleshet Daniel Defoe, Samuel Richardson og Henry Fielding. *The Pilgrim's Progress* er skrevet et femtitalls år før dette, og boken jeg sammenligner den med er skrevet 300 år etter.

Det kan likevel være et forsøk verdt. For *The Pilgrim's Progress* er ikke helt blottet for enkelte av de nevnte trekk. Her vil jeg fremheve både ankomsten til og ikke minst rettssaken i byen Tomhet (85ff). Først får man idet Kristen ankommer byen en detaljert plassering og en form for tidsangivelse av byen ("almost five thousand years ago"), dernest en opplisting av hva som selges i byen ("all such merchandise sold, as houses, lands, trades, places, honours, preferments, titles, countries, kingdoms, lusts, pleasures"), det er beskrivelser av gater ("there are the several rows and streets, under their proper names, where such and such wares are vended; so here likewise you have the proper places, rows, streets"), og til siste altså arrestasjonen og rettssaken som i det store og hele er ført i ren dialog og hvor dommeren til slutt erklærer:

Then the Judge called to the jury (who all this while stood by, to hear and observe;) Gentlemen of the jury, you see this man about whom so great an uproar hath been made in this town. You have also heard what these worthy gentlemen have witnessed against him. Also you have heard his reply and confession. It lieth now in your breasts to hang him, or save his life; but yet I think meet to instruct you into our Law (PP: 94).

Her er selvsagt velskrevethet, enkeltstående karakterer med klar bakgrunn, så vel som en form for tidsfølelse, årsakssammenheng og fysiske omgivelser. Alt riktignok fortsatt innenfor fortellerens drøm og rammen av en allegori. Man kan si at hva man møter her er et utsnitt i *The Pilgrim's Progress* som grenser mot realisme, en kjensgjerning også Watt erkjenner: "[T]here are many passages [...] from Chaucher to Bunyan, where the characters, their actions and their environment are presented with a particularity as

³⁹ Her skal vel å merke ikke underslås den bokhistoriske og litteratursosiologiske undersøkelse Watt også foretar om "det lesende publikum" (Watt 1987: 35ff). I tråd med at leseferdigheten økte, skaptet også et marked for romanen, og dermed kunne den nye sjangeren vokse. I denne oppgavens sammenheng retter jeg imidlertid fokuset mot romanens utslag på menneskets selvforståelse.

authentic as that in any eighteenth-century novel” (Watt 1987: 33). *The Pilgrim’s Progress* kan som samlet tekst vanskelig forstås som noe annet enn en komponert allegori, men like fullt har den altså noen få trekk, enkeltutsnitt, der forfatteren også ønsker å videreformidle for leseren de tørre, rene, kjensgjerninger.

Forsøker man så å plassere *The Road* innenfor Watts definisjoner, ser man imidlertid fort at en slik plassering ikke er like uproblematisk som den er problematisk for *The Pilgrim’s Progress*. Dette på tross av at de to verkene så gjennomgående peker i hver sin retning. En scene i *The Road* som på samme måte som møtet med byen Tomhet i *The Pilgrim’s Progress* kan være med på å illustrere dette, er scenen hvor faren finner tilfluktsrommet rikt på både mat og drikke fra en verden som ikke finnes lenger. De to scenene, byen Tomhet og tilfluktsrommet, har begge det ytre likhetstrekk at de som enkeltstående scener gir et tilbakeblikk for de reisende på den verden de begge er på vei fra.

There was just headroom for him to stand. He ducked under a lantern with a green metal shade hanging from a hook. He held the boy by the hand and they went along the rows of stenciled cartons. Chile, corn, stew, soup, spaghetti sauce. The richness of a vanished world. Why is this here? the boy said. Is it real? (TR: 139).

Her har man igjen opplistingen av varer slik man også har en opplisting av varer i møtet med byen Tomhet. Og vanviddet i hele opplevelsen understrekes ved gutten som spør seg: ”Is it real?”. Watt oppsummerer det hele som ”[I]ndividuals having particular experiences at particular times and particular places” (31). Eller som han beskriver tidligere i teksten: “The way that a novelist typically indicates his intention of presenting a character as a particular individual by naming him in exactly the same way as particular individuals are named in ordinary life” (18).

Det er verdt å pause ved de to siste ordene her, “ordinary life”. De bør nemlig få en til å stoppe opp og tenke seg om. Hvor ”ordinary” er de prøvelsene som mannen og gutten utsettes for i *The Road*? Hvor ”ordinary” er det når gutten i møtet med en verden vi som lesere kjenner som vår egen spør ”Is it real?”. Verden slik vi kjenner den er i *The Road* som pekt på innledningsvis tilbake bare som drømmer: ”Rich dreams now which he was loathe to wake from. Things no longer known in the world” (TR: 131). Alt liv er borte og dødt, trærne faller om, “It’s the trees. They’re falling down” (TR: 97). Et viktig poeng som også bør fremheves, er at Watts navnekriterium er brutt. Hva som er tilbake er ”the man” og ”the boy”. At hovedpersonene er navnløse, skal imidlertid ikke slå helt tilbake.

“[T]he character is to be regarded as a though he were a particular person and not a type,” skriver Watt (20). At hovedpersonene i *The Road* er navnløse, gjør dem vel å merke ikke ansiktsløse, men som jeg påpekte under allegorien, gjør dette at det også er visse typekriterier de kan trekkes mot. Muligens er mannen således en ”Overlever” eller en ”Håpefull”. Og med dette ser man straks hvor viktig adjektiviseringen av navnene er for forståelsen av *The Pilgrim’s Progress* som en allegori.

Men flere av kriteriene Watt oppsummerer brister også, som presentasjonen av personenes bakgrunn og karaktergiving: ”Two such aspects [of realistic particularity] suggests themselves as of special importance in the novel – characterisation, and presentation of background, skriver Watt (17). Men hva slags bakgrunn har egentlig faren i *The Road*? Hvor kommer dem fra, hvor drar dem, annet enn sørover, til havet? Man aner en legeutdannelse og medisinsk innsikt, som når faren føler seg og sønnen truet:

You wont shoot, he said.
That’s what you think.
You aint got but two shells. Maybe just one. And they’ll hear the shot.
Yes they will. But you wont.
How do you figure that?
Because the bullet travels faster than sound. It will be in your brain before you can hear it. To hear it you will ned a frontal lobe and things with names like colliculus and temporal gyrus and you wont have them anymore. They’ll just be soup (TR: 64).

Ord som ”frontal lobe”, ”colliculus” og ”temporal gyrus” tilsier at mannen har medisinsk innsikt, en god utdannelse, men nettopp fordi leseren aldri blir fortalt det sikkert, så nærmest glimrer denne bakgrunnen med sitt fravær. Det gjelder i og for seg ikke bare mannens bakgrunn. Hele postapokalypsen leseren får beskrevet blir aldri forklart. I tilbakeblikk får man se enkeltepisoder gjennom mannens erindringer, men ikke noe av dette er – for å følge Watt – *empirisk sikkert*. Er den utløst av mennesker, er det en atomkrig, et vulkanutbrudd, en miljøkatastrofe, eller rett og slett Gud? Det finnes ganske enkelt ikke noe håndfast en leser kan gripe fatt i som årsaksforklaring for denne uhyrlige tilværelsen som brettes ut. De to er i stedet, om en kan bruke et uttrykk fra eksistensialismen, *kastet ut i det*.

Som man ser faller dermed verken *The Road* eller *The Pilgrim’s Progress* automatisk inn i Watts definisjon på en roman, i alle fall ikke på 1700-tallets kriterier, og dette er kriterier som i stor grad fortsatt kan sies å ha gyldighet for mange av vår tids romaner.

Auerbachs realisme

For enkelhets skyld har jeg så langt lagt til grunn at *The Road* er en realistisk tekst. Hva som egentlig er *realistisk* kan imidlertid også problematiseres og i det følgende vil jeg komme nærmere inn på dette. Innledende vil jeg for ordens skyld raskt minne om at realismen – på samme måte som allegorien – også kan deles i to hovedretninger. Mens én av disse retningene søker å finne realistiske trekk i litteraturen til alle tider, vil en annen retning si at realismen er å forstå som en bestemt historisk periode, nærmere bestemt mellom 1830 og 1870. Verken *The Pilgrim's Progress* eller *The Road* hører hjemme i denne historiske perioden, derfor forholder jeg meg i det følgende til den førstnevnte oppfatningen. Erich Auerbach, som er mest kjent for sitt hovedverk *Mimesis*, tilhører dem som bruker realisme-begrepet på denne måten.

Tittelen *Mimesis* gir i seg selv assosiasjoner til både Platons så vel som Aristoteles' syn på diktningen. Platons forståelse av diktning finner vi utlagt i *Staten*, skrevet ca 360 f.Kr. Her beskriver Platon litteraturen som en etterligning av verden, men ikke bare som et spill, men en etterligning i annen potens. Denne tenkningen er i tråd med den klassiske platonske tenkningen slik vi kjenner den fra hulelignelsen, en allegori som også står å lese i *Staten*. For Platon er det idéene som troner øverst, mens vi alle og alt rundt oss bare er etterligninger av idealet. For Platon ble dermed poeten en mer eller mindre lurvete sjel, hvis oppgave var å etterligne etterligningen.

Annerledes ble det med Aristoteles, som i *Poetikken* radikalt omtolket mimesis-begrepet, og dette blir desto viktigere i det følgende. For Aristoteles betydde ikke mimesis at poeten etterlignet etterligningene, men kunstneren etterlignet den menneskelige handlingen. Sammenlignet med Platon vendes dermed mimesis nesten (men ikke helt!) på hodet. Selv om poesien naturlig nok ikke gjøres ekvivalent med idéene og verden dermed til en etterligning av teksten, mener Aristoteles at litteraturen er bedre egnet til å fremstille virkeligheten enn en historiker:

Nei, forskjellen består i at den ene forteller ting som har skjedd, den andre slikt som *kunne* skje. Det er også grunnen til at diktning har mer til felles med filosofien og er en mer seriøs beskjeftigelse enn historie [...] (Aristoteles 2008: 23).

Her ser man umiddelbart at historikeren har det over seg at han skuer bakover i tiden, mens dikteren altså står fritt til å skue fremover i tid og dermed også gi leseren et inntrykk av hva som kan komme til å skje, gitt visse forutsetninger, forutsetninger som igjen utløser det menneskelige potensialet. Dermed kan man si at historikeren og forfatteren

skiller lag hva angår en spesiell egenskap, nemlig å gjøre mer enn bare å forholde seg til det rent empiriske, det vil si virkeligheten som noe som enten finnes i nuet eller som faktisk har skjedd før. Forfatteren står fritt til å trekke leserens fantasi videre, og min fortolkning vil være at han/hun på det vis så å si kan sette det empirisk belagte ut av spill.

Med det i bakhodet er det min påstand at man til en viss grad kan slutte at Auerbach og Aristoteles skiller lag. Dette siden mimesis, eller *realismen*, som er ordet Auerbach interessant nok bruker gjennomgående i sitt verk snarere enn verkets tittel *Mimesis*, handler om å skildre en verden *sant*, mens Aristoteles åpner for å gå noe videre og sette det empirisk belagte ut av spill.

Aristoteles la videre i dette at først og fremst komedien var egnet til å fremstille mennesker som dårligere enn gjennomsnittet, mens tragedien motsatt var egnet til å fremstille mennesker som er bedre enn gjennomsnittet:

Da de som etterligner, etterligner mennesker som handler, må dette nødvendigvis være mennesker som er enten gode eller slette (karakterene gir seg jo som regel ut fra nettopp dette; alle mennesker har jo forskjellige karaktertrekk, som vi omtaler som "gode" eller "slette"). De som etterligner etterligner følgelig enten mennesker som er bedre enn oss, eller på nivå med oss, eller slettene (Aristoteles 2008: 6).

Det viktigste er å notere seg følgende tre punkter. Det ene er at etterlignelsen ifølge Aristoteles må være *sterkere enn gjennomsnittet* (godt eller dårlig) for at den skal stå seg. Likeledes ligger det et sannsynlighetskriterium innebygget, etterligningen må altså skildre noe som leseren finner rimelig at *kunne ha skjedd*. Til sist ligger en forståelse der som sier at leseren skal ha en opplevelse av at det som fremstilles *oppleves sannere* enn for eksempel en historiker (Aristoteles 2008: 23). Det avgjørende skillepunktet som har relevans for denne oppgavens problemstilling, er at spørsmålet om hvorvidt det som skildres *kunne ha skjedd* ser ut til å være lagt i leserens fang.

Med disse tre punkter i bakhodet vil jeg gå videre til *Mimesis*. Mens Watt studerer hvordan virkelighetsfremstillingen så å si foretok et hamskifte parallelt med den vitenskapelige revolusjon, er Auerbachs metode i *Mimesis* å sammenligne verk for verk gjennom 2500 år fra Homer til Virginia Woolf i 1927. Hans mål er å finne hvordan virkelighetsfremstillingen har endret seg gjennom en rekke epoker, og hvordan dette reflekteres i litteraturen. Det ligger dermed implisitt at skildringene han trekker ut, dem relaterer han til den verden han trekker dem ut fra; han ser litteraturen i lys av den verden teksten ble skapt i og ser etter spor av realisme i forhold til verkets samtid. Men det har en grunnforutsetning som er vesentlig: han leter hele tiden etter noe som er *sterkere enn*

gjennomsnittet, som gode eller onde, han ser i tillegg etter noe samtiden ville funnet rimelig at *kunne ha skjedd*. Tekstene han sammenligner, er dermed et speil av sin samtid, de er ”bedre enn en historiker” (Aristoteles 2008: 23).

I det velkjente første kapitelet av *Mimesis*, ”Odyssevs arr”, hvor Auerbach sammenligner avsnittet av *Odysseen* hvor Odyssevs har vendt hjem og blir gjenkjent av ammen Evrykleia, med scenen i Bibelen der Abraham pålegges av Gud å ofre sin eneste sønn Isak, påpeker han et viktig skille mellom Bibelens tekster og all annen litteratur:

Kravet om sannhet i Bibelen er ikke bare meget sterkere enn hos Homer, det er også tyrannisk og utelukker alle andre krav. Verden i Den hellige skrifts historier begrenser seg ikke til å hevde at dens virkelighet er historisk sann – den hevder å være den eneste sanne verden, den som på forhånd er bestemt til å være enerådende. Alle andre skueplasser, hendelser og forordninger er avskåret fra å opptre uavhengig av den, og det er blitt hellig lovet at de alle, alle menneskers historie overhodet, skal innordne seg dens ramme og underordne seg den (Auerbach 2005: 24).

Som man vil se, er sannhet her et nøkkelbegrep for å forstå den virkeligheten Bibelen foreskriver. Men man kan nok tilføye at Auerbachs tese om Bibelen her også passer på *The Pilgrim's Progress*: ”Den vil jo ikke som Homer bare få oss til å glemme vår egen virkelighet noen timer, men vil bemektige seg den [...]” skriver Auerbach (2005: 25). I og med at Bunyans tekst legger seg som et lag over Bibelen og bygger videre på den, tar den med en gang opp i seg Bibelens egenskaper. *The Pilgrim's Progress* utelukker implisitt all annen sannhet enn den sannheten den selv forfekter, hvilket igjen blir interessant når man sammenligner dens egenskaper med *The Road*.

Mimesis har undertittelen ”Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur”. Auerbachs mimesis, og dermed hans forståelse av realisme – det vil for ham si virkelighetsgjengivelse – handler i stor grad om i hvor stor grad teksten er i stand til å representere verden utenfor. Man kan si at virkelighetsfremstillingen og i denne sammenhengen også realismen i Auerbachs versjon strekker seg etter et én-til-én-forhold mellom tekst og verden. Det problematiske ved en slik tilnærming ser man med en gang over: I en religiøs tekst forrykkes dette én-til-én-forholdet. Man ender i stedet opp med et ”noe mer enn én”-til-én-forhold, hvor teksten forutsetter at leseren skal oppfatte tekstens erfaringshorisont som en korrekt representasjon av virkeligheten til tross for at den strekker seg langt og lenger enn det empirisk erfarte. Man kan for å illustrere føye til at på grunn av dette misforholdet mellom tekstens og leserens horisont vil de fleste moderne

lesere slå fra seg forestillingen om at Jesus går på vannet som temmelig urealistisk, dette til tross for at det hele fremstilles som virkelig (*Matt 14:22 -33*).

Sitatet fra *Mimesis* er tatt med for å poengtere denne uoverensstemmelsen mellom primærverkene og det vi oppfatter som den empirisk erfarte verden. Et viktig poeng her er altså at både *The Pilgrim's Progress* og *The Road* spiller på at forholdet mellom én-til-én-representasjonen kan være brutt. Det oppfølgende spørsmålet blir da i hvor stor grad noen av de to primærtekstene egentlig er realistiske?

I Auerbachs påfølgende kapittel i *Mimesis*, ”Fortunata”, viser han hvordan en forfatter som Petronius (død ca 66 e.Kr) ”likner en moderne realist” (Auerbach 2005: 40). Auerbach tar utgangspunkt i et avsnitt fra Petronius verk *Satyrikon*, et verk som ifølge *Verdenslitteratur* (2007) ”[...] har vært karakterisert som roman, som en forløper til renessansens pikareske roman” (Haarberg m.fl. 2007: 128). Jeg skal ikke gjengi Petronius’ tekst her, Auerbach peker på flere trekk, blant annet at teksten bevisst gjengir sosiolekter i en ”lavere stil”. Det viktigste her er Auerbachs egen innvending mot å karakterisere teksten som realistisk: ”[D]e sosiale krefter som ligger til grunn for de ulike forhold, [blir ikke] tydeliggjort i antikkens etterligning av virkeligheten”. Petronius markerer således, ifølge Auerbach, ”yttergrensen for den antikke realismen” (Auerbach 2005: 40ff).

Denne ”realismens yttergrense” kan muligens sees som et nøkkelbegrep for å forstå både *The Pilgrim's Progress* og *The Road*. I begrepet ”sosiale krefter” ligger menneskets større forståelse av den verden man lever i, og også de krefter som driver verden videre, enten det er de verdslige eller de religiøse. Men viktig for begge retninger er det uansett å rette blikket mot noe som streker seg lengre enn mennesket og med det også å kunne forestille seg å krysse en grense for nettopp ”realismens yttergrense”.

Med dette i bakhodet kan man nå forsøke å lete etter hvor realismens yttergrense finnes i *The Pilgrim's Progress* og *The Road*. Jeg vil igjen som metode sammenligne to scener fra hver av verkene. Her først like etter den innledende hulescenen fra begynnelsen i *The Road*:

He lowered the glasses and pulled down the cotton mask from his face and wiped his nose on the back of his wrist and then glassed the country again. Then he just sat there holding the binoculars and watching the ashen daylight congeal over the land. He knew only that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke (TR:4f).

At det er en realistisk tekst vi leser her, er hevet over enhver tvil, teksten som sådan grenser mot det ekspressive i dens dystre fremtidsvisjoner, om enn uten å skildre ekspresjonismens indre opplevelser. Hva som fortelles, er hva som betraktes, hva som er faktum. Lite er utelatt, ingenting er pyntet på, her er ingen omskrivninger eller rom for fortolkninger om man da ser bort fra det motsatte av hva som er gjennomgående i *The Pilgrim's Progress*, nemlig den ene lille setningen på slutten. "He said: If he is not the word of God God never spoke." For av alle mulige øvrige lese måter av *The Road* tvinges man i det minste til å se dette lille utsnittet i en ellers temmelig realistisk tekst som en metafor.

Fra *The Pilgrim's Progress* henter jeg frem et annet usnitt, også den fra et innledende parti i boken, hvor Kristen forsøker å overbevise Følgelig [Pliable] om at Bibelens ord er den absolutte og udelelige sannhet:

PLIABLE. *And do you think that the words of your Book are certainly true?*

CHRISTIAN. Yes, verily, for it was made by him that cannot lye (*Titus 1:2*).

PLIABLE. *Well said; what things are they?*

CHRISTIAN. There is an endless Kingdom to be Inhabited, and everlasting life to be given us; that we may Inhabit that Kingdom forever (*Isa. 45:17; John 10:27 - 29*) (PP: 15).

Typisk nok kan man her resonnerer seg frem til at i tilfellet *The Pilgrim's Progress* er det der allegorien slutter at realismen begynner. Selv om *sannheten* selvsagt kan innta mange former i en allegorisk fremstilling, viser ikke Bunyan noen vilje til å fremstille Bibelen som noe annet enn hva den er. Her vil jeg enda sterkere støtte meg til eksempelet byen Tomhet. For like mye som et eksempel på Watts romansjanger kan Kristens møte med byen Tomhet tjene som et eksempel på en realistisk fremstilling i *The Pilgrim's Progress*. Alt her selvsagt innenfor tekstens erfaringshorisont i sin samtid.

Som man ser er det altså utsnitt av *The Pilgrim's Progress* som kan la seg overføre som sannsynlige for en samtidig leser, og som gitt visse betingelser gjør at teksten kan få innpass som realistisk i henhold til Auerbachs definisjon. Særlig kan rettssaken hvor Trofast dømmes til døden, tjene som et eksempel. De gjennomgående henvisningene til bibelske skriftsteder fungerer også som bevisførsel for tekstens sannhetsgehalt. For den tvers igjennom 1600-talls religiøse skal man ikke utelukke at teksten som sådan kunne oppfattes som *sann* på tross av at den i sin helhet er en allegori. *The Pilgrim's Progress* kan, på samme måte som Bibelen, for den kristne anees å gi en ekte beskrivelse av den verden han eller hun mener å stå overfor, og at den ikke beskriver noe empirisk virkelig,

behøver ikke hefte ved teksten i en slik sammenheng. Men å konkludere at teksten som helhet er realistisk, ville nok blitt et tvilsomt prosjekt.

Hva *The Road* angår, blir nettopp det at teksten innenfor Auerbachs realismebegrep må måles opp mot sin samtid, avgjørende. Likeså Auerbachs utrettelige søken etter realismens yttergrenser innenfor samtiden som i dette tilfelle er vår samtid. Som jeg allerede har vist, har det ikke umiddelbart latt seg gjøre å plassere *The Road* innenfor den rene allegorien. Hva Watts definisjon på den moderne romanen angår, ser teksten overraskende nok ut til å hefte ved noen av de samme mangler som *The Pilgrim's Progress*. Allikevel blir man i møte med *The Road*, slik Auerbach forklarer det om en tekst skrevet av Ammianus Marcellinus omkring år 300 e.Kr. ”tvunget til å forestille [oss] scenen” (Auerbach 2002: 66). Igjen passer Auerbachs beskrivelse som hånd i hanske på *The Road*.

Det finnes flere treffende eksempler fra Auerbachs *Mimesis* som også passer på *The Road*. En mer håndfast tilnærming her kan være hans gjennomgående skille mellom ”høystil” og ”lavstil”. Der språket nærmer seg det lave og dermed det folkelige, synes det som at Auerbach alltid finner spor av realisme uansett hvilken tidsperiode han beveger seg innenfor. Her et eksempel fra kirkehistorikeren Gregor fra Tours (539-594 e.Kr.):

Gregors latinske skriftspråk er i forfall, ikke bare grammatisk og syntaktisk, men det blir i hans verk brukt til et formål som det opprinnelig eller i sin glanstid ikke syntes å være egnet til – nemlig til å avbilde en konkret virkelighet (Auerbach 2002: 98).

I det ytre kan man her merke seg at teksten i *The Road* er skrevet rett frem, uten vanlig tegnsetting for å skille tale fra visuelle beskrivelser. Når mannen i *The Road* stadig viser inngående kunnskap til medisin, ved å bruke medisinske uttrykk så vel som uvanlige fremmedord, som når han erklærer ”He needed vitamin D for the boy or he was going to get rickets,” så aner man den samme effekten som Auerbach beskriver for en tekst fra 500-tallet (TR: 262). Språket er innenfor rammen av *The Road* i forfall, på samme måte som den var det for Gregor av Tours. Ord må forklares for gutten, som ofte hermer: “What are our long time goals?”, ”What’s negotiate?” (TR: 160, 165). Men i denne sammenligningen mellom Gregor fra Tours og *The Road* er det likevel et vesentlig ankepunkt. I tilfellet Gregor fra Tours skjer forfallet Auerbach beskriver innenfor rammen av den virkelige verden. I *The Road* skjer forfallet innenfor rammen av teksten, og dermed ikke som en avspeiling av leserens verden. Dette ankepunktet henger igjen

sammen med det vesentlige skillet mellom Auerbach og Aristoteles som jeg tidligere har beskrevet: Mens Aristoteles var villig til å la dikteren fortelle historien videre (og i mine ord dermed lengre enn det empirisk sanne), han la til grunn at dikteren var i stand til å fremstille verden ”bedre enn en historiker”, så kan det synes som Auerbachs realisme stopper der fantasien begynner.

Dette er selvsagt helt avgjørende, for til tross for at de to primærtekstene peker i hver sin retning, har de det over seg at de mer enn gjerne går lenger enn det empirisk sanne, faktisk kan begge virke høystemte. I *The Road* eksempelvis: ”On this road there are no godspoke men”, eller ”She was gone and the coldness of it was her final gift”, eller ”The smoke stood vertically in the still air. No sound of any kind”, alt dette er eksempler på ekte og inngående skildringer gjort med et rikt og mettet språk (TR: 32, 58, 197). Og likevel skildres altså et språk i forfall. Teksten blir dermed et paradoks mellom sitt velformulerte språk og den grimme ”virkeligheten” den setter seg fore å beskrive, det når noe av et høydepunkt når den formulerer en språklig reversering:

He'd had this feeling before, beyond the numbness and the dull despair. The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought (TR: 88f).

Mimesis-teorien hviler, hevder John Chr. Jørgensen i *Litteraturen og hverdagen*, på to teorier. Det ene er at det eksisterer en virkelighet utenfor dikteren som kan etterlignes, den andre er at den rent faktisk lar seg etterligne i form av språk (1979: 114).

Balanseforholdet er som sagt én til én. Som jeg har påpekt ovenfor, ser det ut til at både *The Road* og *The Pilgrim's Progress* vipper dette balanseforholdet og dermed passerer ”realismens yttergrenser” slik Auerbach formulerer det. Spørsmålet er: Kunne det som fortelles ha skjedd?

Et spor i retning av et svar kan man kanskje finne i nettopp de siste ordene fra utdraget ovenfor: ”If he is not the word of God God never spoke,” uttaler mannen om sin sønn (TR: 5). Utsagnet kommer som den første fra mannen i en rekke av flere som peker i samme retning, eksempelvis: ”He watched him stoke the flames. God's own firedrake” (TR: 31). Uttalelsen ”The word of God” peker i sin tur rett inn i innledningen til Johannesevangeliet hvor det heter: ”In the beginning was the Word, and the Word was

with God, and the Word was God.” Denne delen av Johannesprologen⁴⁰ spiller igjen åpenbart på åpningsordene i *1. Mosebok*: “In the beginning God created the heaven and the earth.” En vanlig utledning av disse innledende ordene i Johannesevangeliet er videre at Guds ord også *de facto* er *Guds sønn*. For som det heter videre: ”And the Word became flesh, and dwelt among us [...]” (*Joh 1:14*).

Det oppsiktsvekkende med mannens utsagn her påkaller ikke noen videre allegorisk fortolkning av scenen som sådan. Om mannen hevder at hans sønn er *Guds ord* og dermed en slags Guds sønn, påtar han seg ikke selv noen rolle som denne sønnens far, han innsetter ikke seg selv som Gud. Istedet forklarer han senere: ”My job is to take care of you. I was appointed to do that by God.” (TR: 77). Dette sier først og fremst noe om den grenseløse omsorg mannen viser for sin sønn, den driver ham da også helt til hans død for å sikre sønnens overlevelse. Det oppsiktsvekkende blir i stedet rammeverket rundt ham, det vil si den verden han befinner seg i som gjør mulig for ham å uttale ordene og også mulig for ham å se og beskrive virkeligheten på denne måten. Hvis rammeverket rundt ham tillater dette, kan det nemlig indikere at teksten ikke speiler noe som kunne ha skjedd empirisk.

I artikkelen “The Setting of McCarthy’s *The Road*” forsøker professor Carl James Grindley, som har bakgrunn både fra engelsk litteratur og religionsvitenskap, å foreta en innplassering av de hendelsene som utspiller seg i *The Road* og dermed også å forklare de nevnte ordene. Som han påpeker vil en lesning av boken opp mot en jødisk-kristen mytologi kunne lette forståelsen av hvor og hvordan hendelsene finner sted. Grindley ser på sin side en rekke likhetstrekk mellom Johannes åpenbaring og den verden som er beskrevet i *The Road*. Han oppsummerer det hele i flere punkter hvorav jeg vil fremheve noen her: Det første er at tidspunktet som mannen erindrer, ”The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and a series of low concussions” (TR: 52), ifølge Grindley peker dette direkte til Johannes åpenbaring 1:17 som igjen runder av med ordene “Fear not; I am the first and the last” (*Åp 1:17*). Legger man dette til grunn, kan man for denne oppgavens del oppsummere at teksten gjennom noe så enkelt som å fortolke et klokkeslettet snur om fra å være realisme til å bli en allegori, i dette tilfelle over Åpenbaringen.

Fortsetter man videre på dette sporet, faller, fortsatt i følge Grindley, en rekke andre brikker på plass:

⁴⁰ Johannesprologen omfatter *Johannes 1:1-1:18*.

[I]nconsistencies between descriptions of burned people and burned buildings (in *The Road*, the wilderness and people are burned, but structures are mostly intact), strange earthquakes (very rare in the southeastern United States), dead seas, dead rivers, dead oceans, strange weather, the missing sun and moon, and so on. Likewise, the recurring images of pilgrimage and millennial cults become more meaningful (Grindley 2008: 12).

Grindleys neste punkt er at *The Road* er så rik på religiøs og først og fremst kristen terminologi, han peker på ord som "Christendom", "creedless", "ensepulchred", "enshroud", og "godspoke", i tillegg til temmelig sjeldne gjenstander, som "tabernacle" og "chalice". Ordet "God" gjentas ikke mindre enn 33 ganger, mens andre typer ord man burde forventet i en katastrofesituasjon, eksempelvis "catastrophe", "disaster" eller "radioactive", glimrer med sitt fravær.

Med dette som utgangspunkt alluderer Grindley hendelsen med omstreiferen som ser ut som han er rammet av lynet og bøyer hodet sitt som i skyld til et møte med Saulus (den senere Paulus) som på vei til Damaskus blir rammet av lynet og dermed vender om til kristendommen.⁴¹ Likeledes oppfatter han møtet med Ely som et møte med profeten Elias. Endelig ser han morens selvmord som et tegn på at hun ikke har fått med seg oppstigningen og dermed frelsen. Siden hun først avviser tanken på at de er "survivors" (TR: 55) og til slutt konkluderer med at "my only hope is for eternal nothingness and I hope it with all my heart" (TR: 57).⁴²

Alt dette kan i sum gi en mening, også når jeg her på min side velger å sette det hele opp mot *The Pilgrim's Progress*. For på samme måte som faren i *The Road* med sin kunnskap og legegjerning representerer all menneskelig visdom om nettopp mennesker, avvises en slik jordisk visdom i *The Pilgrim's Progress*:

CHRISTIAN. Then Said Christian to the Man, *What are thou?* The Man answered, *I am what I was not once.*

CHRISTIAN. *What wast thou once?*

MAN. The Man said, I was once a fair and flourishing Professor, both in mine own eyes, and also in the eyes of others; I once was, as I thought, fair for the Cælestial City, and had then even joy at the thoughts that I should get thither (*Luke 8:13*).

CHRISTIAN. *Well, but what art thou now?*

MAN. I am *now* a Man of Despair, and am shut up in it, as in this Iron Cage. I cannot get out; O *now* I cannot!

CHRISTIAN. *But how camest thou in this condition?*

MAN. I left off to watch and be sober; I laid the reins upon the neck of my lusts; I sinned against the light of the Word, and the goodness of God; I have grieved the

⁴¹ Han snarere skaper kristendommen, men dette er det utenfor denne oppgavens rammer å gå inn på.

⁴² Jf. her også s.36 hvor jeg sammenligner primærtekstenes kvinneskikkelser som tilbakeskuende med utgangspunkt i Lots hustru (fotnote 25, 26).

Spirit, and he is gone; I tempted the Devil, and he is come to me; I have provoked God to anger, and he has left me; I have so hardened my heart, that I *cannot* repent (PP: 34ff).

Det treffende i denne sammenlignende analysen, er at like mye som alle andre navn i *The Pilgrim's Progress* er adjektivistiske, er dette det ene stedet i Bunyans tekst hvor personens navn ikke er det. I *The Pilgrim's Progress* er dette også det ene stedet der en person Kristen møter heter nøyaktig det samme som i *The Road*, nemlig "the man". Igjen blir det diametralt motsatt, men dette blir også det ene stedet hvor begge tekster i en forhandling med hverandre møtes på midten. Man ville nemlig neppe latt seg overraske om mannen i *The Road* var en professor, eksempelvis innen medisin, ("I was once a fair and flourishing professor"), og dette gjør at denne sammenligning mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road* i sum understøtter Grindleys endelige forklaring:

Tellingly, therefore, if the novel takes place post-Rapture, the father's characterization of his son: "If he is not the word of God God never spoke" (5) points to the father's need for his son as a religious need. The son is the father's personal savior, but, in many ways, the father also serves as his Christ's protector. In this regard, *The Road* is the anti-Adekah—the story of a faithless father who refuses to sacrifice his son on an altar built to his own atheism (Grindley 2008: 13).

Carl James Grindleys fortolkninger kan bidra til å forklare hvorfor man så langt i denne oppgaven har sett hvordan de to tekstene på område etter område systematisk peker i hver sin retning, men samtidig har iboende strukturelle likheter. Nettopp fordi *The Road* kan vise seg å ha en religiøs underliggende kontekst. Men der *The Pilgrim's Progress* peker i retning Den himmelske stad, peker den andre i retning et slags ateismens fullbyrdelse i møte med den kristendommen menneskene avviste.

At *The Road* er mettet på realistiske beskrivelser, skal være hevet over enhver tvil. At den som enkeltstående tekst gir inntrykk av å beskrive hendelser som kunne ha skjedd, skal heller ikke underslås, like mye som Auerbach viser til de realistiske trekk i sitt første kapittel der Abraham beordres av Gud til å ofre sin Isak. Urealistisk selvsagt for det moderne menneske at en samtale foregår slik mellom en Gud som ikke finnes og et menneske som bare tror, men som resepsjonsetetikken har vist, kan det like fullt være realistisk i sin samtid og for menneskene i tusener av år. Kanskje er dette dermed det mest skremmende, for i et forhandlende møte med *The Pilgrim's Progress* er det man ser den større konteksten for *The Road*. Da blir den også til en allegori. Heller enn et speil av en virkelighet, snarere enn en utstråling av et potensial, blir *The Road* en iscenesettelse.

Spørsmålet blir da om, for å bruke Auerbachs egne ord, ”realismens yttergrenser” med dette har blitt brutt. Og sist men ikke minst, gitt at det er tilfelle, at den er brutt, hvilken konsekvens det har for synet på litteraturen.

Mellom ord og mening

Innledning

Carl James Grindley påviser altså i sin artikkel hvordan McCarthys bok er full av jødisk-kristen språkbruk, men uten at det for leseren er opplagt at nettopp dette er de føringer forfatteren legger opp til (Grindley 2008). Ord som "Christendom", "creedless", "ensepulchred", "enshroud" og "godspoke" dukker stadig opp (12). Det kan i tillegg til Grindley tilføyes at en del handlinger fort vil gi leseren fornemmelsen av kristen symbolikk. Eksempelvis våker sønnen over faren i tre dager etter at han er død (TR: 281). Scenen her kan peke tilbake på Jesus som stod opp fra de døde etter tre dager, eller som det er utlagt i *Matteus 12:40*: "For as Jonas was three days and three nights in the whale's belly; so shall the Son of man be three days and three nights in the heart of the earth." Etter at faren skyter mannen som truer dem, følger en scene der faren vasker blodet bort fra sønnens hode. Før han "carried him to the fire" og som det heter videre: "All of this like som ancient anointing" (TR: 74). Selve salvingen er igjen et bilde som gir allusjoner til Bibelen, kanskje mest kjent gjennom salvingen av David som igjen regnes som Messias' stamfar: "And the men of Judah came, and there they anointed David king over the house of Judah. And they told David, saying, That the men of Jabeshgilead were they that buried Saul" (2 Sam 2:4). Når farens salving av sønnen i tillegg sidestilles med hans syn på sønnen som "the word of god", merker man med én gang hvordan språket virker i *The Road*, men det skjer først og fremst på et allusjonsnivå: For å kunne trekke linjene til den bakenforliggende teksten må man kjenne den, hvis ikke forblir det hele skjult.

Ordet "God" gjentas 33 ganger. Likevel vil det nok være en alminnelig oppfatning at teksten som sådan ikke legger opp til at denne ordbruken er der for å gi leseren noen annen referanseramme enn den jordiske. Et eksempel som igjen kan hentes frem for å vise hvordan det religiøse språket peker i hver sin retning mellom verkene, er Fortolkerens råd til Kristen og farens råd til sønnen. Fortolkeren forklarer altså Kristen at man ikke skal trakte etter hva man har i det dennesidige, men heller etter hva man skal få senere:

INTERPRETER. You say the Truth, *For the things that are seen, are Temporal; but the things that are not seen, are Eternal*" (2 Cor. 4:18) (PP: 32).

Og motsatt lærer sønnen av faren sin i *The Road*:

What you put in your head are there forever?
Yes (TR: 190f, 12).

Som tidligere nevnt sikter verkene her mot to forskjellige mål. I *The Pilgrim's Progress* er ”for alltid” å forstå som alltid, også etter at man er død. I *The Road* betyr ”for alltid” alle dager på denne jorden inntil den dagen man er død og begravet. Skjønt religionen var en allestedsnærværende del av hverdagen på 1600-tallet⁴³ betyr imidlertid ikke denne siden av *The Pilgrim's Progress* at alle var like overbeviste. Verket speiler selv den tvilen som fantes i samtiden, som i møte med Ateist:

CHRISTIAN. *We are going to the Mount Zion.*
Then *Atheist* fell into a very great Laughter.
CHRISTIAN: *What is the meaning of your Laughter?*
ATHEIST: I laugh to see what ignorant persons you are, to take upon you so tedious a Journey; and yet are like to have nothing but your travel for your paines.
CHRISTIAN: *Why, man, do you think we shall not be received?*
ATHEIST: Received! There is no such place as you Dream of in all this World.
CHRISTIAN: *But there is in the World to come* (PP: 129).

Avstanden mellom oppfatningen av ”for alltid” i *The Road* fra 2006 og ”for alltid” i *The Pilgrim's Progress* fra 1678 blir her vel så grundig forklart gjennom det eldste og mest forkynnende verket. Mens Ateist altså ikke har noen tro på at det finnes en Himmelsk by slik Kristen er så overbevist om, og dermed ser reisen som meningsløs, sikter Kristen seg inn på en evig tilværelse i det hinsidige. Med det strekker også begrepet ”for alltid” seg for ham inn i det uendelige, og slik er det leseren skal læres opp i å forstå ordene, og dermed ta avstand fra Ateist.

Det nødvendige oppfølgingsspørsmålet man må stille seg i en sammenlignende analyse, blir hva det har å si for fortolkningen av *The Road* at dette verket likevel så sterkt tar i bruk det religiøse begrepsapparatet. De to verkene står altså enkelt beskrevet på hver sin side av romansjangerens fremvekst slik Watt beskriver den, de står begge i det ytre på hver sin side av allegori og realisme, og de står godt plantet i hvert sitt århundre. Men likevel er det religiøse språket tett på i begge tekstene. Og dette på tross av at det ene verket ser ut til å sikte mot det evige liv i det hinsidige, mens det andre beskriver et jordisk helvete i det dennesidige.⁴⁴

I essaysamlingen *The problem of religious language* peker filosofiprofessor M. J. Charlesworth innledningsvis ut tre områder hvor den religiøse terminologien benyttes

⁴³ Jf. fotnote 11, s. 16.

⁴⁴ ”Et jordisk Helvete”; her ikke ment som det motsatte av himmelen, men som en empirisk beskrivelse av en meget, meget dårlig tilværelse på jorden.

(1974: 3f): Det ene er (a) andakten, det vil si i de religiøse ritualene som bønn, vitnesbyrd og lignende, hvor den troende gjennom aktiv handling utfører religionen. Det andre området er (b) i teologien, det vil si når den troende teoretiserer omkring sin tro, for eksempel når man hevder at Jesus er til stede i nattverden, og at brødet faktisk blir til hans legeme og vinen til hans blod. For det tredje, og til sist, skjer det (c) utenfor det religiøse området gjennom det religiøse språket. Den troende foregriper i det han/hun tar i bruk ord og begreper visse forutsetninger. Man kan for eksempel ikke snakke om Gud uten å forutsette innholdet i begrepet Gud, altså en guddommelig allmakt. I tråd med dette forutsettes i den religiøse diskursen et helt sett av filosofiske antakelser som gyldige. Ved å ta i bruk ordet "Gud" predefinerer man en høyere makt, hvilket igjen foregriper antakelsen om det ateistiske synet som feilaktig. Det har vært en vanlig oppfatning at nettopp denne mangelen på sekulære begreper, her vist ved det allmektige, også har hemmet en fruktbar og likeverdig diskusjon mellom de troende og de ikke-troende.

Skal man forsøksvis plassere *The Pilgrim's Progress* og *The Road* innenfor én av de tre kategoriene, ser man med en gang at det kan reise seg et problem. At *The Pilgrim's Progress* hører inn under punkt b), det vil si at den teoretiserer omkring troen og dermed opptas i teologien, er uproblematisk. Men spørsmålet blir med en gang i hvilken kategori man skal plassere *The Road*. Tar man utgangspunkt i at den er en allegori over Åpenbaringen, slik Grindley tar til orde for i sin artikkel, bør jo også den høre inn under punkt b) siden den i tilfelle teoretiserer over troen. Men å plassere den der på linje med *The Pilgrim's Progress* vil nok verket likevel stritte imot.

Sett i lys av denne sistnevnte problemstillingen blir det oppfølgende spørsmålet i en sammenlignende analyse mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road*, om *The Road* er et offer for at det ikke finnes noe sekulært språk som kan erstatte det religiøse begrepsapparatet, eller om teksten bevisst bruker det religiøse språket, slik tesen om at den er en allegori forutsetter.

Problemstillingen kan illustreres ved å peke ut tre tenkte forklaringer. I én forklaring kan man gå ut ifra at teksten beskriver et jordisk helvete, og at dette helvete kan forklares empirisk. Da burde det religiøse språket være overflødig og det religiøse språket som teksten er mettet på er der da i mangel av et bedre poetisk dekkende språk. Det religiøse språket blir her et svakhetstegn ved teksten, siden det tyder på at forfatteren ikke makter å omtale empirisk forklarlige hendelser, men i stedet griper til et upresist religiøst uttrykk.

Det motsatte er som man skjønner tilfelle i *The Road*, i og med at teksten oppfattes som en sterk skjønnlitterær tekst med klare kvaliteter. Da finnes det grovt inndelt igjen to videre forklaringer: Det ene er en empirisk årsak til katastrofen, men at denne best kan beskrives ved å ta i bruk religiøse begreper. I dette svaret ligger det at vår moderne verden, som av mange oppfattes som sekulær, savner et kraftfullt litterært språk for å beskrive disse ekstreme tilstandene.

Det andre og siste alternativet er at teksten beskriver en høyere allmakt som har forårsaket katastrofen. Som man har sett av min drøfting om forholdet mellom allegori og realisme (s. 39), faller dette inn i en allegorisk fortolkning av *The Road*. Man ser da at tekstens personer ikke kjenner den fulle og hele sannheten, det overlates til leseren å ha allblikket og å finne frem til og fortolke sporene i teksten, for slik å oppnå en større innsikt.

Ely

En passende inngangsport til å se nærmere på problemstillingen om hvordan det religiøse språket virker i *The Road*, kan være samtalen som finner sted mellom mannen, gutten og Ely (TR: 161ff). Ely er altså den eneste personen som har et egennavn i *The Road*, slik "the man" er den eneste uten egennavn i *The Pilgrim's Progress* (PP: 34ff). Ely uttaler riktignok selv at Ely ikke er hans egentlige navn. "I couldnt trust you with it. To do something with it. I dont want anybody talking about me. To say where I was or what I said when I was there" (TR: 171). Gjennom disse ordene opprettholder Ely en usikkerhet knyttet til sitt eget navn, og på det vis også kontrollen over navnet, selv om Ely er det navnet leseren ender opp med å kjenne ham under.

Innledningsvis fortjener denne upresise bruken av navn i *The Road* et nærmere øyekast. Ely insinuerer nemlig at det å ha et navn er noe som binder et menneske og gjør ham/henne ufri. For som Ely sier videre:

I mean, you could talk about me maybe. But nobody could say that it was me. I could be anybody. I think in times like these the less said the better. If something had happened and we were survivors and we met on the road then we'd have something to talk about. But we're not. So we dont (TR: 171f).

Elys ord beskriver hvordan navnløsheten som er gjennomgående i *The Road* virker. Skjønt Ely oppgir sitt navn, er han selv også navnløs idet han fremholder at Ely er hans fiktive navn. I en sammenlignende analyse mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road*

blir både bruken og den manglende bruken av navn mellom de to verkene spesielt tydelig, og da i særdeleshet når dette veies mot sitatet over. Ved ikke å ha noe navn oppnår nemlig både mannen og gutten en langt større autonomi enn hva personene gjør i *The Pilgrim's Progress*. Denne autonomien oppnås blant annet gjennom å unngå hva Ely frykter, de påfølgende samtalene som fremtrer så tydelig i *The Pilgrim's Progress*:

EVANGELIST. Then said *Evangelist*, How hath it fared with you, my friends, since the time of our last parting? *what* have you met with, and *how* have you behaved yourselves?

CHRISTIAN. Then Christian and Faithful told him of all things that had happened to them in the way; and how and with what difficulty, they had arrived to that place (PP: 84).

Her skjer nettopp hva Ely ønsker å unngå. Samtalene oppstår i det påfølgende om dem de møter underveis, hvordan de var, hva de gjorde, og dermed settes det ord på dem, det beskriver dem og alle som én innplasseres og kategoriseres. *The Pilgrim's Progress* navngir altså verden og menneskene på en helt annen måte enn *The Road*, og det er denne navngivingen Ely frykter. *The Pilgrim's Progress* har dermed effekten av ikke bare å beskrive virkeligheten, men også å definere den, slik det skjer gjennom den påfølgende beskrivelsen av Ateist:

As for this man, I know that he is blinded by the god of this World: Let thee and I go on knowing that we have belief of the Truth, and no lie is of the truth (1 John 2:21) (PP: 130).

Wolfgang Iser's tredje tese om at ubestemthetene i teksten øker over tid, kan her enkelt kobles på *The Road* i en sammenlignende analyse av navnebruken.⁴⁵ Ved at menneskene både har mistet navnene og også alt rundt seg som kunne fortalt noe mer om dem, må personene først og fremst fortolkes ut fra handlingene de utfører. Men interessant nok skjer dét igjen på tvers av Ian Watts tese om at romansjangeren beskriver "particular individuals having particular experiences at particular times and at particular places" (Watt 1987: 31). Elys ord om at "[i] could be anybody" blir nemlig også gyldig for gutten og mannen (og for Ely). Med andre ord, skjønt de gjennom navnløsheten oppnår en større grad av autonomi enn hva man gjør i *The Pilgrim's Progress* hvor hele verden er "satt", blir de to i *The Road* nettopp bilder på *hvem-som-helst*. Det autonome rommet Ely tar til orde for blir dermed lite verdt, idet gutten og mannen blir to av mange, de blir

⁴⁵ Jf. eget avsnitt om Wolfgang Iser, s. 25ff.

”Hvermannen”.⁴⁶ I så måte savner de begge – på tvers av den autonomien de oppnår i anonymiteten – selvkontrollen som personene i *The Pilgrim’s Progress* har. I utdraget over synliggjøres dette med Ateist. Man kan være uenig eller enig med ham i konklusjonen om at ”[t]here is no such place as you dream of in all this world”, men på den annen side er han også en helstøpt sjel i Watts ånd, i den forstand at Ateist ikke trenger noen ytterligere fortolkning.

Forskjellen mellom personifikasjonene i *The Pilgrim’s Progress* og de navnløse i *The Road* fortjener et nærmere blikk. Ateist trenger altså ikke noen nærmere fortolkning idet han er en helstøpt sjel. Men det hører med til historien at som personifikasjon på ateismen vil han heller aldri kunne trenge ut av den rollen han er gitt. Ateist vil altså aldri være i stand til å handle på noen annen måte enn en ateist, på samme måte som Kristen aldri vil være i stand til å handle på noen annen måte enn en kristen. En del av personifikasjonens pris i et verk blir dermed at dét man er, det ér man; og sparret med det religiøse språket som hele verket hviler på, er *The Pilgrim’s Progress* en tekst og en verden med det absolutte moralske imperativ. Den rollen man har er således låst, forklart og nedlagt for alltid innenfor rammen av verket. I denne forstand faller de vel å merke ikke inn under Watts definisjon, de gjør det dels, men langt fra fullstendig. Som tidligere nevnt er blant annet to sider Watt legger vekt på i den realistiske tilnærmingen; en form for karaktergiving, og en bakgrunn: ”Two such aspects [of realistic particularity] suggests themselves as of special importance in the novel – characterisation, and presentation of background” (Watt 1987: 17). Her ser man at det brister med hensyn til bakgrunnen i begge verker.⁴⁷ Men det brister ikke helt. Detaljgraden er nemlig høy i *The Pilgrim’s Progress*. Navngivingen er der, faktisk til den grad at *The Pilgrim’s Progress* må kunne sies å ligge nærmere opp til Watts idealer på dette punktet, enn *The Road*, nettopp fordi det autonome rommet Ely tar til orde for, viser seg så lite verdt i *The Road*. Dette autonome rommet river altså ned den detaljgraden Watt betinger for en roman.

Makten til å definere virkeligheten som *The Pilgrim’s Progress* besitter er som man ser dermed tapt mellom de to primærtekstene, og det er Ely som påpeker dette. I forhandlingen med *The Road* er det her *The Pilgrim’s Progress* som vinner frem og Ely ønsker endog at det skal være slik for dermed å opprettholde kontroll over både seg selv

⁴⁶ Jf. her *Everyman* (s.44).

⁴⁷ I både *The Pilgrim’s Progress* og *The Road* savner altså hovedpersonene en klar bakgrunn, men i den forstand at personene i *The Pilgrim’s Progress* er personifikasjoner av sinnstilstander kan leseren likevel ane deres bakgrunn. “The novel’s plot is also distinguished from most previous fiction by its use of past experience as the cause of present action: a causal connection operating through time replaces the reliance of earlier narratives on disguises and coincidences, and this tends to give the novel a much more cohesive structure” (Watt 1987: 22).

og hvordan han omtales. I *The Pilgrim's Progress* virker denne definisjonsmakten som man ser gjennom alle de påfølgende samtaler og oppsummeringene som kontinuerlig finner sted. Det er her leseren får tilgang til hvordan verden skal forstås og fortolkes. Dette i tillegg til en hele tiden tett sammenvevet intertekstualitet med Bibelen som undertekst.

I tillegg til at definisjonsmakten er tapt i den nyere teksten, kan man som en innledende sammenligning også merke seg at det er gutten i *The Road* som i møtet med Ely inntar Kristens rolle. Det er nemlig sønnen som tar initiativ og overtaler faren til å la Ely slå leir for natten med dem. På samme måte som Kristen i *The Pilgrim's Progress* opprettholder han dermed troen på andre mennesker, slik Kristen gang på gang tar initiativet til samtaler og møter med andre i den hensikt å gi dem troen på Gud. At gutten er den som ligner mest på Kristen, er her i tråd med hva som har vært vist tidligere i oppgaven. Blant annet når de begge som i utdraget over blir utsatt for belæring, av henholdsvis Fortolkeren i *The Pilgrim's Progress* og av faren i *The Road* (jf. s. 18) (TR: 12, PP: 32). Man kan i tillegg merke seg at når Kristen ankommer elven før Den himmelske stad, blir han syk, slik gutten blir syk like etter at de møter havet (PP: 146, TR: 247). At de to ligner hverandre blir en naturlig konsekvens med tanke på de ytre forholdene: Det er i begge tekster Kristen og gutten som har fremtiden foran seg, siden det er de to som på den ene eller andre måten skal leve videre når prøvelsene er forbi. I tråd med dette blir det de to som for leseren fremtrer gjennom eksempelets makt, det er de som veileder leseren i tekstens tomrom. I Kristens tilfelle forklares tomrommene gjennom hans ord; i guttens tilfelle stilles de treffende spørsmålene, han fremmedgjør leseren. Både Kristen og gutten sørger dermed for leserens allblikk i den fortolkende øvelsen, som når gutten spør: "But there's not any more states? / No" (TR: 43).

Å ta utgangspunkt i at definisjonsmakten er forsvunnet fra den nyere teksten, samt at gutten er den som ligner mest på Kristen, kan igjen bidra til å opplyse *The Road* i en analyse av møtet med Ely og hvordan det religiøse språket virker i teksten. Ely er i *The Road* det eneste mennesket som de to har noen større kontakt med på reisen, hvilket gjør at den påfølgende samtalen blir spesielt interessant. For leseren er dette det eneste stedet hvor teksten lar en annen stemme si noe om hvordan menneskene ble kastet ut i den meningsløse tilværelsen. Av den grunn leser man nødvendigvis hvert ord med falkeblikk, for slik å finne tråder som kan nøste opp det store tomrommet i fortellingen.

Møtet med Ely finner sted kort tid etter at gutten og mannen forlater tilfluktsrommet for å gjenoppta reisen mot havet (TR: 155). På ett tidspunkt oppdager de to et menneske foran seg på veien, og mannen frykter først at dette er opptakten til et bakholdsangrep. Etter hvert innhenter de allikevel vandreren. Den fremmede, som presenterer seg som Ely, fremstår i møtet som både uflidd og møkkete; han lukter vondt “even by their new world standards” (TR: 161). På sønnens oppfordring går faren likevel med på at de skal hjelpe ham for natten. Det er etter dette at den spesielle samtalen med Ely finner sted, og av alle mulige steder i *The Road* er det nok her at leseren fristes mest til å gripe til den allegoriske fortolkningen.

Det spesielle med denne samtalen er nemlig at en leser på ett plan kan velge å lese Ely som en hvilken som helst mann på gaten. Han beskrives som halvveis blind, han lukter, har et tørkle surret om haken ”as if he suffered from toothache”. Med andre ord kan Ely godt, slik han selv påkaller seg å være det, være én av tusen ansiktsløse som fabler i vei. Dette vet ikke leseren, siden teksten aldri kommer nærmere inn på noen andre mennesker ut over mannen og gutten enn denne ene, slik man motsatt gjør det i *The Pilgrim’s Progress*. Å fortolke Elys ord som noe en Hvermannen kunne ha sagt, blir veien å gå om man velger å nærme seg teksten som realistisk.

Men dette kan vise seg nesten umulig, og er man enig i at dette er umulig, går *The Road* i denne scenen over til å bli en komponert allegori på linje med *The Pilgrim’s Progress*.⁴⁸ Dette igjen i tråd med Whitman som altså skilte mellom ”den allegoriske

⁴⁸ At *The Road* både kan fortolkes som en allegori og i tillegg gjennom møtet med Ely sees som en komponert allegori, har tematisk vært gjenstand for behandling i forrige kapittel. Gjennom henvisningen til 1:17 og Johannes Åpenbaring viste jeg hvordan *The Road* kan vendes fra realisme til allegori på et klokkeslett. Derfor velger jeg ikke gå videre på dette sporet her. Men det fortjener likevel sin fotnote, og følgende skal oppsummeres:

(A) Man kan se navnet Ely som en allusjon til profeten Elijah, en profet som i Det gamle testamente gjerne sees på som en Kristus-prefigurasjon. I Det nye testamente sidestilles både Johannes og Jesus i første omgang med han, siden mange ser disse som en gjenfødt Elijah. Tanken på at Ely er en Elijah kan igjen understøttes av at Elijah i Bibelen først introduseres i 1. Kongebok 17:1: ”And Elijah the Tishbite, who was of the inhabitants of Gilead, said unto Ahab, As the LORD God of Israel liveth, before whom I stand, there shall not be dew nor rain these years, but according to my word.” Som man ser, korresponderer også her bibelhenvisningen med klokkeslettet: ”The clocks stopped at 1:17,” slik klokkeslettet også kunne peke til *Johannes Åpenbaring* 1:17 (TR: 52).

(B) Eli er også navnet på ypperstepresten og dommeren som i følge 1. Samuelsbok tjente ved Tabernakelet i Sijilo (1 Sam 1:9ff). Det er han som møter den barnløse Hannah i tempelet og lover henne at hennes bønner om en sønn skal bli hørt. Hun blir hørt og føder Samuel, som i tråd med hennes løfte overlates Eli, tempelet og dermed Gud. Samuel blir profet og salver senere Saul til konge. Denne rollen passer godt med utsagnet: ”I never thought to see a child again” (TR: 172)

(C) ”Eli” blir også nevnt idet Jesus korsfestes, hvor det ifølge *Matteus* 27:46 heter: ”And about the ninth hour Jesus cried with a loud voice, saying, Eli, Eli, lama sabachthani? that is to say, My God, my God, why hast thou forsaken me?” Ordene her peker igjen tilbake til *Salme* 22:2: ”O my God, I cry in the day time, but thou hearest not; and in the night season, and am not silent.” Ordene om å være forlatt av Gud passer igjen inn på tilstanden i *The Road*, det kan oppsummeres gjennom farens ord: ”Are you there? [...] Damn you eternally have you a soul? Oh God, he whispered. Oh God” (TR: 11f).

(D) Ely kan også avledes av elōhīm, hvilket ved siden av det mer kjente Jahve er ordet som benyttes for Gud i Det gamle testamente. El benyttes en rekke steder, vel å merke også i flertall (for flere guder), uten at det her er rom for å gå nærmere inn på de historiske årsaker til dette. Det viktigste er at det understøtter Elys utsagn: ”I was always on the road” (TR: 168). Ser man Ely som en billedliggjøring av Gud i disse siste timer i postapokalypsen, får utsagnet hans relevans. At Gud kan opptre i egen person, er ellers ikke noe nytt fra Bibelen, om enn sjeldent. Gud møter for eksempel Abraham i

fortolkningen” og ”den allegoriske komposisjonen” (Whitman 1987: 3f). På dette andre plan blir Ely en som sier noe større og vet noe mer om hva som ligger bak apokalypsen. Dette vet man jo strengt tatt ikke, men i den grad Ely gjør det, ordlegger han seg muligens slik en profet kunne ha gjort det. Hva som gjør hans ord interessante her i en resepsjonsetetisk tilnærming blir omstendighetene de faller under. Det er nettopp under (post)apokalypsen at man som leser stiller seg åpen for å lytte til og fortolke utsagnene hans, selv i en realistisk tilnærming av teksten. Dette samtidig med at de fleste lesere som hadde møtt en Ely-lignende person på gaten i det virkelige liv, nok ville tatt noen ekstra skritt rundt for å unngå ham. For en moderne leser fremstår derfor Ely nettopp på grunn av omstendighetene mer som en profet enn hva man i dag ville oppfattet Evangelist som profet, slik han blir tildelt (og navngitt) rollen som dette av Kristen i *The Pilgrim's Progress*:

Then Christian thanked [Evangelist] for his exhortation; [...] for that they well knew that he was a Prophet, and could tell them of things that might happen unto them; and also how they might resist and overcome them (PP: 84).

Underveis i samtalen kommer Ely med en rekke utsagn, og tematisk kan man dele samtalen i tre: For det første sier Ely noe om (1) sin egen status. Som nevnt over oppgir han ikke navnet sitt, han ønsker på det vis å opprettholde full autonomi og for alltid være anonym. Samtidig antyder han at han har en profets gave til å se hva som vil skje. Han hevder både at han alltid har vært vandrende på veien, og at han hele tiden visste at apokalypsen var i sin emning:

How long have you been on the road?
I was always on the road. You cant stay in one place.
How do you live?
I just keep going. I knew this was coming
You knew it was coming? (TR: 168).

Velger man her å fortolke veien som noe mer enn den fysiske veien den er i *The Road*, nemlig som den åndelige veien den er i *The Pilgrim's Progress*, ser man med en gang at Elys ord får en annen dimensjon (”I was always on the road”). Hva det å være på veien egentlig kan bety i overført betydning, tydeliggjøres under den sammenlignende analysen

egen person og lover ham at den aldrende Sara skal få et barn i 1. Mosebok 18ff. Moses i møte med den brennende busken er igjen en scene som får relevans under møtet med Ely: ”And the angel of the LORD appeared unto him in a flame of fire out of the midst of a bush: and he looked, and, behold, the bush burned with fire, and the bush was not consumed.” (2 Mos 3:2). I *The Road* er det igjen ilden som er tegnet: ”The red sparks rose in a shudder and died in the blackness overhead” (TR: 169).

med Bunyans tekst. I innledningen (s. 1) ble de ni nevnte rådene fra *The Heavenly Footman* brukt som eksempel på en slik betydning som blir like gyldig for begge primærtetekstene. De ni rådene kunne her vise til Paulus' første brev til korinterne (9:24). Men over kan Elys ord like gjerne vise til Johannes (14:6): "Jesus saith unto him, I am the way, the truth, and the life: no man cometh unto the Father, but by me".

Denne fortolkningen finner sted sent i teksten, men den får tilbakevirkende kraft på teksten og transformerer i tilfelle hele veien og dermed teksten i sin helhet til en allegori. Men det er verdt å merke seg at Ely også uten videre avviser eksistensen av en Gud, som når han sier: "There is no God and we are his prophets" (TR: 170). Dermed settes både hans egen navnebruk og det religiøse språket i et uklart lys og den religiøse fortolkningen destabiliseres.

For det andre (2) opptrer han som en talsmann for døden som en frigjørende kraft:

Nobody wants to be here and nobody wants to leave. He lifted his head and looked across the fire at the boy. [...] The red sparks rose in a shudder and died in the blackness overhead. [...] How would you know if you were the last man on earth? he said (TR: 169).

Ely tar til orde for at ting vil være bedre når alle mennesker er borte: "Where men cant live gods fare no better. [...] Things will be better when everybody's gone" (TR: 172). Og til sist: "When we're all gone at last then there'll be nobody here but death and his days will be numbered too. He'll be out in the road there with nothing to do and nobody to do it to" (TR: 173). Som man ser, personifiserer han her døden som et vandrende menneske. På dette ene punktet i teksten er det eneste som skiller *The Road* fra *The Pilgrim's Progress* med sine mange samtaler og personifikasjoner, [D]eath med stor forbokstav.

For det tredje og siste kommer (3) Elys overraskelse over å se gutten:

When I saw that boy I thought that I had died.
You thought he was an angel?
I didnt know what he was. I never thought to see a child again. I didnt know that would happen.
What if I said that he's a god? (TR: 172)

Gutten har under hele samtalen en tilbaketrukket rolle, han sier faktisk ikke et ord, og dette i rake motsetning til Kristens talevillighet under alle samtalene i *The Pilgrim's Progress*. Først dagen etter er det igjen at gutten griper inn i handlingen. Som før er han uenig med faren, denne gangen siden faren ikke vil gi Ely noe. Det ender med at de gir vandreren litt mat, "Some cans of vegetables and of fruit.", og når Ely ikke takker,

uttrykker gutten sin skuffelse. Faren innvender overfor Ely at han sårer sønnen gjennom sin utakknemmelighet, og Ely kommer da med følgende antakelse for å forklare guttens gavmildhet:

Maybe he believes in God.

Farens svar er: "I dont know what he believes in" (TR: 174).

Som nevnt over beskrev M. J. Charlesworth i essaysamlingen *The problem of religious language* tre ulike funksjoner for det religiøse språket for den troende: Det ene (a) i andakten, (b) i teologien, til sist (c) utenfor det religiøse området gjennom det religiøse språket. Charlesworths essaysamling inneholder, i tillegg til hans innledning, i alt tolv utdrag fra forskjellige bøker og artikler som hver har sin tilnærming til det religiøse språkets funksjon. Disse artiklene og utdragene er igjen sortert i to undergrupper: Den ene gruppen artikler er de som (I) betegner det religiøse språket som deskriptivt, og i dette ligger det at man anser det religiøse språket som egnet til å beskrive faktiske hendelser. Faktiske hendelser kan her være noe den troende opplever, eller hendelser som observeres i naturen. Den andre gruppen artikler (II) betegner det religiøse språket som ikke-deskriptivt; her sorteres alt fra de som mener det religiøse språket er meningsløst, til de som ser det som i alle fall poetisk, etisk, moralsk vekkende og lignende, men vel å merke ikke som et språk som beskriver noe etterprøvbart.

Å nærme seg *The Pilgrim's Progress* og *The Road* på bakgrunn av hver av de to kategoriene kan være nyttig når man forsøker å se det religiøse språkets funksjon og hvordan det virker forskjellig i de to verkene. For eksempel på følgende måte: Man kan avvise *The Pilgrim's Progress* som et verk uten noe som helst reelt betydning fordi man (ifølge punkt II) ikke anser det religiøse språket som deskriptivt gyldig. Ut fra dette standpunktet lider verket ganske enkelt av en logisk brist, siden det uansett på et eller annet punkt forutsetter Gud som gyldig argument. I artikkelen "Religious language is meaningless", også hentet fra *The problem of religious language*, beskriver Rudolf Carnap dette standpunktet, eksemplifisert ved ordet "Gud": "In its mythological use the word has a clear meaning. It, or parallel words in other languages, is sometimes used to denote physical beings which are enthroned on Mount Olympus, in heaven or in Hades [...]. In its *metaphysical* use, on the other hand, the word "God" refers to something

beyond experience [...] and as it is not given a new meaning, it becomes meaningless” (Carnap 1974: 130).

Standpunktet her er som man ser bastant, men tar man argumentet som gyldig, er det lett å sette seg inn i problemstillingen. I det man avkler det religiøse språket noen som helst deskriptiv funksjon, ser man også at språket ikke bekler noe reelt innhold. Bekler ikke språket noe innhold, blir de fortellinger det religiøse språket formidler også som eventyr å regne. Dette blir mest synlig når man prøver tesen på *The Pilgrim's Progress*: Tror man ikke på Gud, tror man heller ikke på fortellingen, og resten av alle dens logiske konklusjoner hva etikk, moral, og lignende faller i fisk.

Det hele problematiseres imidlertid straks man møter *The Road* med samme standpunkt, og det er her sammenligningen og forhandlingene mellom de to verkene blir spesielt fruktbar. Som nevnt over, kan man i den delen av teksten som beskriver møtet med Ely fort fristes til å fortolke det hele allegorisk, og på dette punktet i teksten balanserer nok *The Road* på en knivsegg mellom å være en komponert eller fortolket allegori. Men møter man *The Road* som en allegori her, og avkler den hele dens religiøse språkdrakt, må man jo på samme måte som i *The Pilgrim's Progress* hevde at teksten er meningsløs, i alle fall om man holder seg til standpunktet om at (II) det religiøse språket ikke kan være deskriptivt.

Men standpunktet her kan for den ikke-troende neppe synes like lett å innta overfor *The Road* som for *The Pilgrim's Progress*. Det retoriske spørsmålet blir da hvordan dette kan ha seg, når begge tekster så sterkt hviler på et religiøst språk?

En annen artikkel, også hentet fra *The problem of religious language*, kan bidra til å spisse denne problemstillingen og også sette de to verkene i det nødvendige lys av hverandre på dette punktet. I artikkelen ”Religious language is symbolic and ’impressive’” skrevet av professor i filosofi ved Columbia University, J. H. Randall, Jr. tar forfatteren først til orde for å skille mellom det språk som direkte representerer noe annet i verden (*signs*), og symbolspråk (*symbols*). Symbolspråket deler han igjen i kognitivt og ikke-kognitivt språk. Innen den kognitive gruppen kan man plassere matematiske og logiske symboler, og disse er i seg selv beviselige som sanne idet de kan etterprøves og gi et logisk holdepunkt. Annerledes blir det med det ikke-kognitive symbolspråket, og i denne gruppen plasserer Randall i hovedsak det estetiske og religiøse språket.

Det religiøse språket har ifølge Randall kun fire funksjoner: det understøtter følelser og ritualer, det gir gruppefølelse, det gir anledning til å sette ord på felles opplevelser, i tillegg kan religionen i seg selv avspeile en felles kulturkrets. Men, sier Randall, noe kunnskap (knowledge) kan dette språket ikke gi. Det er ifølge Randall et språk som gir grunnlag for handlinger, snarere enn intellekt:

But it is clear that this "Truth" is not what we should call in the ordinary sense "knowledge". This revelation can be called "knowledge" or "truth" only in a sense that is equivocal or metaphorical. [...] Such religious symbols do not "tell" us anything that is verifiably so; they rather make us "see" something about our human experience in the world (Randall 1974: 138).

Randalls standpunkt kan her sees på som en oppfølging av diskusjonen rundt punkt (c) ovenfor, altså at den troende gjennom det religiøse språket foregriper et helt sett av filosofiske antakelser som gyldige. Randalls konklusjoner om at språket snarere gir gruppefølelse og setter ord på felles opplevelser enn å bidra til reell kunnskap (*knowledge*), kan i høy grad synes gyldig for *The Pilgrim's Progress* om man følger hans argumenter. Man kan langt på vei være enige i at denne teksten munner ut i å både understøtte felles opplevelser, gi gruppefølelse og identitet idet den tare sikte på åndelig og religiøst å bygge opp om troen på én Gud. Men hvorfor sitter man da igjen med følelsen av at Randalls konklusjoner ikke blir gyldige for *The Road*, når man kan avkle den det religiøse språkets virkemidler og endog på enkelte punkter en allegorisk komposisjon? Som man ser, skyldes det at Randalls argumentasjon brister i møte med verket: *The Road* bygger verken opp om gruppefølelse, den gir ikke ord for felles opplevelser, den hører heller ikke inn i noen spesiell kulturkrets, man kan neppe si at den gir inngangsport til noen ritualer heller. Med andre ord stemmer ikke Randalls teser for denne teksten.

For å finne svar på hvordan dette kan ha seg må man antagelig gå tilbake og se nærmere på to sentrale punkter som jeg satte fingeren på innledningsvis. For det første legger altså en sammenligning av Ely mot *The Pilgrim's Progress* til rette for å vise hvordan (i) definisjonsmakten er forsvunnet fra *The Road* i motsetning til hvordan den hele tiden virker i *The Pilgrim's Progress*. I den eldste teksten har man som sagt hele tiden Kristens (og forfatterens) navngiving av alt og alle, i de påfølgende samtaler og oppsummeringer settes ord på verden, den kategoriseres og defineres, det skjer gjennom de bibelske henvisningene og ikke minst gjennom den intertekstuelle interaksjonen med

Bibelen. Med dette er virkelighetsbeskrivelsen i teksten lagt fullt ut; fint lite er overlatt til leseren.

For det andre kommer at (ii) gutten i *The Road* ligner mest på Kristen i *The Pilgrim's Progress*, og gjennom å sammenligne de to tydeliggjøres i Wolfgang Iser's ånd et økende tomrom fra 1678-teksten til 2006-teksten. I *The Road* fremtrer riktignok også gutten som representanten for fremtiden, men like fullt er han også et tomrom i møte med det religiøse språket. Det blir spesielt synlig under samtalen med Ely, hvor han forblir helt taus. Han er, som det fremkommer, ikke en gang nødvendigvis kristen (skjønt han handler som Kristen). Som faren selv sier om ham: "I dont know what he believes in" (TR: 174). At man har en protagonist uten noen klar tro i et landskap som ikles en religiøs språkdrakt, blir dermed tekstens store paradoks og følgelig Randalls store hull i hans teser om det religiøse språkets muligheter.

Men dette hullet i Randalls teser er det også som bidrar til å synliggjøre det religiøse språkets virkning i *The Road* når man sammenligner den med *The Pilgrim's Progress*. Ettersom ingen av personene i *The Pilgrim's Progress* opprettholder full autonomi over seg selv, men bare blir en del av Kristens kontinuerlige virkelighetsbeskrivelse, blir de også en fullt ut integrert del av det religiøse språkets virkemidler. Både Kristen og alle de andre personene i teksten *er* (bokstavelig talt) religiøst språk. I *The Road* virker det hele motsatt: Skjønt det religiøse språket virker rundt personene, og teksten endog kan avkles som en allegori, enten gjennom en fortolkning, eller endog gjennom en komposisjon, slik det blir spesielt tydelig i møtet med Ely, er tekstens protagonister hele tiden autonome. Det religiøse språket finnes der i teksten, men tekstens personer opptrer uavhengige av det.

Dette kan dermed, i sin ytterste konsekvens, slå hull på tesen om at det religiøse språket i seg selv er meningsløst. Siden språket som man ser i *The Road* opptrer i en helt annen funksjon. Sammenligningen med *The Pilgrim's Progress* tydeliggjør denne funksjonen, forhandlingene med det eldre verket setter språket i *The Road* i relieff mot dens tradisjonelle bruk. Men det avviser ikke nødvendigvis Randalls tese om at det religiøse språket ikke kan gi kunnskap (knowledge) i reell forstand, men, som han sier, bare er egnet til å gi frelse:

Stated very briefly it can be said that the religious function of religious beliefs is to strengthen religious faith and commitment – it is not to give "knowledge" but rather

“salvation” – it is to express, strengthen enhance and clarify a practical commitment to one's [...] “faith in God” (Randall 1974: 142).

En ytterligere inngangsport for å belyse de to verkene mot hverandre for å spisse også dette punktet, kan muligens Carl James Grindley igjen bidra med. Som han sier i sin artikkel “The Setting of McCarthy’s *The Road*”, er det også et trekk ved *The Road* at typisk moderne ord som man kunne forventet i en katastrofesituasjon ikke finnes i teksten. Han lister blant annet opp ”catastrophe”, ”disaster” eller ”radioactive”. Følger man denne tråden videre for å belyse det religiøse språkets funksjon, ser man at teksten dermed ikke bare hviler på et religiøst mettet språk, den hviler likeledes på et delvis fravær av moderne språk. Det store hullet i teksten får dermed tre innfallsvinkler: for det første forklares ikke katastrofen, for det andre er det et stort fravær av moderne dekkende språk som kunne bidratt til å sette ord på katastrofen, til sist pakkes det hele inn i et religiøst språk; men som man ser over, og ganske viktig, uten at det religiøse språket bidrar til å gi teksten noe moralsk imperativ. Det hele understøttes av guttens spørsmål: ”Whats negotiate?”, eller for den saks skyld mannens oppfordring til Ely: ”Tell us where the world went”, til sist gjennom Elys noe søkende: ”Maybe he believes in God?” (TR: 165, 167, 174).⁴⁹

Mangelen av et moderne språk går altså hånd i hånd med katastrofen, og det er det religiøse språket sammen med dulgte bibelhenvisninger, hvor fortolkningen hviler på leseren, som i stor grad fyller tomrommet. Men fortsatt uten at det tilbyr leseren noen tilfredsstillende forklaringer. Dette utfordrer naturlig nok leseren i en helt annen grad enn i *The Pilgrim’s Progress*, siden fortolkningen av det religiøse språket blir en nøkkel til å forstå det hele. Men en slik fortolkning kan, som man vet, aldri gi den fullstendige nøkkelen, siden bibelspråket igjen må avkodes for å finne en nøkkel.

Den ene personen i teksten som kunne bidratt til å gi noen forklaringer, Ely, griper altså i sin tur til et profetisk språk, nesten på linje med en samtale i *The Pilgrim’s Progress*. Men som man straks ser av Elys tre synspunkter, kan man tross de tette kristne båndene som teksten tilbyr, neppe se på ham som en profet av et kristent kaliber. Han påkaller som nevnt døden som en frigjører, han tar til orde for anonymitetens autonomi ved å opptre som navnløs (og i dette ligger det for sikkerhets skyld også at den kristne navnedåpen avvises), han takker ikke en gang for gavene han får når de skiller lag, og

⁴⁹ Det er for øvrig verdt å merke seg at i sitatet fra Ely her er ”God” skrevet i bestemt form, med stor G. Farens sitat tidligere: ”What if I said that he’s a god?” er skrevet i ubestemt form, med liten g (TR: 172).

heller ikke bryr han seg nevneverdig om at dette sårer gutten. Alt dette skjønt de under selve samtalen tar i bruk på nær alle sider av det religiøse språkets funksjoner: Underveis i samtalen ser man tydelig hvordan de (b) har en telologisk samtale, de teoretiserer omkring en høyere allmakt og dens virke i verden, de (c) bruker det religiøse språket utenfor det religiøse området og foregriper filosofiske forutsetninger som holdes oppe av det religiøse språket: “When we’re all gone at last then there’ll be nobody here but death and his days will be numbered too” (TR: 173). Det eneste som ikke skjer i møtet med Ely, er å bruke språket til (a) andakt.

Dette store hullet i *The Road*, katastrofen, er som tidligere nevnt et av de trekkene ved teksten som er i tråd med Wolfgang Iseres tredje tese fra ”Tekstens appelstruktur – Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning” (Iser 1981). I den nevnte forelesningen tar Iser altså for seg fremveksten av den moderne romanen, og han er spesielt opptatt av tre forhold: 1) den litterære tekstens status, siden den konstituerer sitt eget objekt, 2) tekstens ubestemtheter, og 3) økningen av disse ubestemthetene over tid (s. 25).

Et viktig poeng med Iseres tredje tese er imidlertid ikke bare at ubestemthetene har økt, men at at disse ubestemthetene i teksten overlater den skapende virksomheten til leseren. Denne skapende virksomheten er noe Iser mener er et gode, fordi den bidrar til å åpne for menneskelig innsikt. Kort fortalt, ved å sette seg inn i og forestille seg andre tilværelser enn sin egen, møter man også andre forståelseshorisonter. Ved å gjøre dette oppnår man i sum også kunnskap.

[F]ørst gjennom krisen i vor forståelses- og iagttagelsesramme oppnår de deres virkning, at åbne for den indsigt, at vi ikke kan gøre brug af vor frihed, så længe vi spærrer os inde i vor private forestillingsverden (Iser 1981: 126).

Det ukjente transformeres gjennom lesningen altså til noe produktivt og som man ser, krysser Iseres andre og tredje tese om at de tomme rommene i en tekst også bidrar til å utvide leserens forståelseshorisont, med Randalls tese om at det religiøse språket i ytterste konsekvens ikke bidrar til å gi kunnskap. Men heller ikke på dette punktet hjelper Iser fult ut til med å si noe om det religiøse språkets status i *The Road* som sådan. Men det er det mulig at Iseres første tese kan gjøre. I denne første tesen hevder han at det spesielle med litterære tekster er at de selv konstituerer sitt objekt, de er altså ”language of

performance”. Ut fra dette kan man se at bruken av det religiøse språket i *The Road* spisses ytterligere.

En sammenligning mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road* blir nødvendig. For i hvor stor grad konstituerer *The Pilgrim's Progress* sitt eget objekt? Forhandlingene med *The Road* avslører at den aldri gjør det i større grad enn rammene for det verket som hele tiden ligger under, nemlig Bibelen. Bibelen blir en grense som avgjør i hvilken grad *The Pilgrim's Progress* kan skape sitt eget objekt. *The Pilgrim's Progress* vil aldri noen gang krysse denne grensen.

Forskjellen på *The Pilgrim's Progress* og *The Road* på dette punktet kan enkelt illustreres når de møter hverandre. For søker man seg gjennom tekstene etter ordet sannhet (*truth*), vil man set at dette ordet i enhver sammenheng i *The Pilgrim's Progress* er knyttet til Bibelen og dermed troen på en absolutt og udelelig sannhet etablert av Gud, som i samtale med Hårnakk:

CHRISTIAN. [...] If you believe not me, read here in this Book, and for the truth of what is exprest therein, behold, all is confirmed by the blood of him that made it (*Heb. 13:20, 21; 9:17-21*) (PP: 14).

Gjennomfører man et tilsvarende søk etter ordet sannhet (*truth*) i *The Road*, finner man at det bare forekommer fire ganger: Første gang er når mannens kone tar livet sitt: ”No, I’m speaking the truth. Sooner or later they will catch us and they will kill us” (TR: 56). Andre gang er etter at mannen har skutt angriperen: Mannen holder rundt sin sønn og tenker: ”You will not face the truth. You will not” (TR: 68). Tredje gang er når mannen ”walked out in the gray light and stood and he saw for a brief moment the absolute truth of the world” (TR: 130). Og den fjerde og siste gang ordet brukes, er etter at mannen er blitt såret. Sønnen, som alltid bekymrer seg om andres velvære, spør om han snakker sant: ”Did you kill him? / No. / Is that the truth? / Yes” (TR: 270).

At *The Pilgrim's Progress* evne til å konstituere sitt eget objekt og dermed få en selvrefleksiv kraft aldri blir større enn hva Bibelen tillater, blir i tråd med hva W. R. Owens skriver i artikkelen ”John Bunyan and the Bible” i *The Cambridge companion to Bunyan*: ”For Bunyan, the Bible was the only book that really mattered,” og videre Bunyans egne ord: ”All Scripture is given by insipiration by God” (Owens i: Dunan-Page 2010: 39).⁵⁰

⁵⁰ Bunyans ord er her igjen et sitat fra 2 Tim 3:16: ”All scripture is given by inspiration of God, and is profitable for doctrine, for reproof, for correction, for instruction in righteousness.” Ut fra en tese om at *The Road* låner det religiøse

I *The Road* blir derimot verkets selvrefleksive kraft helt annerledes, men det blir først tydelig gjennom sammenligningen med *The Pilgrim's Progress*. "Sannheten" som i *The Pilgrim's Progress* er sidestilt med Bibelen kan i *The Road* handle om alt fra liv til død og løgn, men også sannhet i konvensjonell forstand. Ved å sammenstille serien av konklusjoner over ser man dermed at *The Road* i realiteten ikke bruker – men snarere låner – det religiøse språket til å konstituere sitt objekt. Med andre ord transformerer *The Road* Bibelens ord til å bli "language of performance".

Denne tesen om at *The Road* bruker det religiøse språket som et lånt språk, snarere enn å forsøke å konstituere noen reell bibelsk allegori, som på linje med *The Pilgrim's Progress* legger seg som et lag over Bibelen, kan, som man ser, bidra til å forklare en rekke sider ved teksten. For det første forklarer det hvorfor Ely, når alt kommer til alt, ikke ser ut til å forfekte noen kristen lærdom, han bare bruker de kristne metaforer som språket tilbyr for å få fram budskapet sitt. For det andre forklarer det hvorfor faren ikke ser ut til å forfekte noen større tro, han tar også bare i bruk de kristne metaforene når han finner det formålstjenlig, man kan se det i hans svar til Ely: "What if I said that he's a god?"

Som man ser ved på denne måten å omtolke språket, betyr farens ord ikke at han mener sønnen er en gud i bokstavelig forstand, like lite som det tidligere utsagnet: "He knew only that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke" gjør det (TR: 5). Han bruker bare disse ordene fordi de ligger der tilgjengelig for ham. Hva det kan leses som, og som er respektabelt nok, er som et uttrykk for hans selvoppofrelse for sønnen. Hans forsakelse for sønnen skjer med andre ord med en religiøs inderlighet. Han ofrer seg bokstavelig talt idet han dør på slutten, for å redde sin sønn. Det viktigste skillet mellom faren og sønnen blir, som samtalen med Ely viser, at mens faren kjenner til Gud slik han må ha blitt fortalt om Gud i den tidligere verden, slik kjenner sønnen bare sin far. Sønnen blir dermed et tomrom i teksten på dette punktet, leseren fremmedgjøres, og forståelseshorisonten strekkes, men det skjer altså med det kristne språket som et lånt språk.

Men å bruke det kristne språket som et lånespråk kan gjøre at det peker i alle retninger, og det er dette som gir seg til kjenne i tekstens mangel på et moralsk imperativ slik *The Pilgrim's Progress* motsatt har det. At faren ser sin sønn som en gud og ofrer seg

språket, svarer Bunyan her (gjennom Bibelen) at alt språk som lener seg på Den hellige skrift uansett alltid vil være en del av den.

for ham, blir et gode; når Ely ønsker seg døden og ikke en gang anser seg selv som en reell overlevende, blir det et onde. Den øvrige teksten rundt understøtter uansett tesen om det religiøse språket som et lånt språk. At Ely forfekter retten til å navngi seg selv, og dermed også retten til å beskrive seg selv og sin virkelighet, er ett eksempel. Her låner han profetens kappe, men ikke med andre motiver enn selv å kunne si akkurat hva han ønsker. At gutten ligner mest på Kristen, men ikke har noen definert tro, blir et annet eksempel. Til sist kan det forklare hvorfor Randalls tese om at det religiøse språket ikke kan gi kunnskap faller gjennom i møte med Wolfgang Isters tese om at nettopp de tomme plassene er hva som gir leseren innsikt. For når det religiøse språket brukes på et annet felt enn religionens hjemmebane, så ikles det også en annen drakt. Det blir spesielt tydelig i det aller første utdraget til dette kapitlet. Når Fortolkeren forklarer Kristen at:

INTERPRETER. You say the truth: *For the things which are seen are Temporal; but the things which are not seen are Eternal*" (2 Cor. 4:18) (PP: 32).

Og sønnen motsatt lærer av faren sin i *The Road*:

What you put in your head are there forever?
Yes (TR: 190f, 12).

Så svarer også sønnen:

It's okay Papa.
It's okay?
They're already there.
I dont want you to look.
They'll still be there (TR: 191).

Gutten opprettholder altså full autonomi historien igjennom, i motsetning til Kristen som hele tiden underkaster seg Bibelens vilje. Skjønt de to ligner hverandre mest, er det her man ser forskjellen. Gutten reflekterer riktignok ikke over det religiøse begrepsapparatet som virker rundt ham, dette er det først og fremst leseren som får tilgang til, men som man ser, er det et lånt språk hentet fra den kristne kulturkretsen, brukt som et virkemiddel til å gi leseren den nødvendige innsikt som fortellingen er ment å gi. Teksten som sådan vil uansett aldri fortelle noe annet enn det som står over: Mens Kristen sikter på "for alltid" i evigheten, vil "for alltid" aldri forstås som noe annet enn "til døden" i *The Road*.

Hva ender så gutten opp med å tro på? Det aner man først ved farens død på slutten. Her skjer det gjennom tre etapper. Først kommer guttens totale avvisning av å tro på de historiene faren alltid har fortalt ham:

Do you want me to tell you a story?
 No.
 Why not?
 The boy looked at him and looked away.
 Those stories are not true (TR: 267f).

Sønnen innser altså i første fase at farens historier ikke er sanne, og han avviser dem, men uten at han avviser ”the fire”. Det skjer når han innser at faren vil dø:

I want to be with you.
 You cant.
 Please.
 You cant. You have to carry the fire.
 I dont know how to.
 Yes you do.
 Is it real? The fire?
 Yes it is.
 Where is it? I dont know where it is.
 Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it (TR: 278f).

Som man ser, er ikke denne ilden mer empirisk virkelig enn historiene han har avvist, men likevel velger gutten altså ilden, og han velger å tro på den. Til sist skjer en slags formalisering etter farens død:

He stayed three days and then he walked out to the road [...] (TR: 281).

Det skjer altså etter en tre dagers sørgetid. Til sist kan man lese om den nye familien han blir tatt opp i:

She would talk to him sometimes about God. He tried to talk to God but the best thing was to talk to his father and he did talk to him and he didnt forget. The woman said that was all right. She said that the breath of God was his breath yet though it pass from man to man through all of time (TR: 286).

I forhandlingene mellom de to verkene ser man her at guttens *tro* er konvertert til troen på mennesket. Han tror ikke på noen Gud i den forstand at han tror på Kristens Gud. Men likevel ligner han mest på Kristen i *The Pilgrim's Progress*, i den forstand at han tror på *noe*. Likhetstrekket mellom de to verkene når de møter hverandre på likefot på tvers av over 300 år, snarere enn i en kronologisk rekke, er dermed opplagt, i det budskapet om en form for omsorg og kjærlighet er det største og mest gjennomtrengende. Hvordan denne omsorgen kommer til uttrykk, er dog forskjellig og sprikende, om den retter seg mot Gud, eller om den retter seg mot mennesket.

Oppsummering

Som nevnt i innledningen har målet for den sammenlignende analysen ifølge Wellek & Warren i *Litteraturteori* gjerne vært å finne et felles opphav for all litteratur på tvers av nasjonalitet, språk og kultur (s. 13). Måten å nærme seg dette målet på har enten vært gjennom det sammenlignende studiet av muntlig fortellertradisjon, å sammenligne to eller flere nasjonaliteter, eller det sammenlignende studiet som tar sikte på å finne frem til én felles verdenslitteratur (Wellek 1970: 40ff).

I denne analysen av *The Pilgrim's Progress* og *The Road* har motivet imidlertid vært å se hvordan de to verkene kunne belyse hverandre på enkelte sentrale områder, det vil si hva angår resepsjonsteorien, sjangerteorien og betydningen av det religiøse språket. Hensikten har dermed vært å la de to verkene møte hverandre for slik å få det ene verket til å avsløre og røpe sider ved det andre verket.

Destabiliseringen

Som man ser av å sammenstille de tre delkapitlene, blir en fellesnevner ved denne lesningen at samme hvordan man nærmer seg teksten og teorien på de tre delområdene, blir man vitne til en destabilisering. Destabiliseringen har igjen flere innretninger.

Innenfor hermenutikken ser man at de to verkene belyser hverandre på en måte som får både Hans Robert Jauss' og Wolfgang Iseres teser fra hver sine tiltredelsesforelesninger til å miste fotfestet. Det skjer først og fremst fordi man gjennom å lese det ene verket med sammenligning for øye får tilgang til det andre verket på en måte som vekker bortgjemte leseropplevelser til live. Iseres timelige og avgrensede studier av enkeltstående tekster møter på den ene side sine begrensninger. Fordi *The Pilgrim's Progress* og *The Road* står mot hverandre med 300 års mellomrom, viser sammenligningen de to imellom at et verk aldri blir ferdiglest slik teorien hans forutsetter. Jauss' ambisjon om å måle leseropplevelser over tid sporer på samme måte av i møte med denne formen for sammenlignende analyse, siden den forutsetter avsluttede leseropplevelser. Men leseropplevelsen blir under denne sammenligningen aldri en avsluttet prosess. Snarere enn som ulike leseropplevelser i suksessiv rekkefølge står opplevelsene her side ved side i forhandlingsposisjon. Allikevel skal vel å merke ingen av deres teser avvises, snarere

destabiliseres de, og dette parallelt med at de blir gode inngangsporter til å foreta denne typen sammenlignende analyse.

Innenfor sjangerteorien ser man på samme måte hvordan denne sammenlignende analysen destabiliserer de etablerte teoriene. De sider som *The Pilgrim's Progress* og *The Road* avslører ved hverandre, gjør med en gang at verkene stritter mot den tradisjonelle sjangerinnplasseringen. De destabiliserer teoriene, men de destabiliserer også seg selv og sine tradisjonelle kategoriseringer. De overskrider sjangeren. Den fortolkende øvelsen kan, som vi har sett, snu *The Road* om til en allegori med utgangspunkt i et klokkeslett. Watts teorier om den britiske romanens kjennetegn får tilsvarende problemer med begge primærverkene idet de begge for eksempel savner både tidsfølelsen, de navngitte personene og det tradisjonelle plottet. Bruker man Auerbachs metode, som gjennom sitt hovedverk *Mimesis* hele tiden leter etter "realismens yttergrense", ser man at denne metoden på samme måte kommer til kort i møte med begge primærverkene, siden de hver for seg sikter mot opplevelser som ikke kan erkjennes empirisk.

Hva angår det religiøse språket destabiliseres verkene, så vel som teoriene, igjen. Velger man å lese det religiøse språket innenfor rammen av dets tradisjonelle betydninger løfter språket i seg selv *The Road* fra realisme til en religiøs allegori, helt uten den fortolkende øvelsen som Whitman (1987) forutsetter. Men sikter man dypere og ser på det religiøse språkets funksjoner, ser man at dets tradisjonelle oppgaver også svikter i verket. Det religiøse språket i *The Road* hegner verken om gruppefølelse, kultur, felles ritualer eller opplevelser slik Randall forutsetter (Randall 1974). Dermed havner språket her i et ingenmannsland. Avkler man det religiøse språket dets funksjon på denne måten, ser man at *The Road* bare låner det, og blir språket lånt, konstituerer det ingen allegori. Snarere oppheves språkets opprinnelige funksjon, og verket innprenter det i stedet andre betydninger, i utgangspunktet blottet for det moralske imperativ som et religiøst språk tradisjonelt hegner om.

Følgene

Det oppfølgende spørsmålet blir hva denne destabiliseringen som går på tvers av både sjanger, resepsjonestetikk og språkets referanserammer i sum kan fortelle oss. For å finne svaret på dette kan man innledningsvis gå tilbake til de ni nevnte rådene som jeg hentet fra *The Heavenly Footman* (1698):

1. Get into the way. 2. Then study on it. 3. Then strip, and lay aside everything that would hinder. 4. Beware of bye-paths. 5. Do not gaze and stare too much about thee, and be sure to ponder the path of thy feet. 6. Do not stop for any that call after thee, whether it be the world, the flesh, or the devil; for all these will hinder thy journey, if possible. 7. Be not daunted with any discouragements thou meetest with as thou goest. 8. Take heed of stumbling at the cross. 9. Cry hard to God for an enlightened heart, and a willing mind, and God give thee a prosperous journey (Bunyan 1698: 20).

Etter gjennomgangen i de tre delkapitlene kan man lese rådene i et nytt lys. En fellesnevner blir at sammenligningen mellom *The Pilgrim's Progress* og *The Road* har vist hvordan både språket, sjangeren og leseropplevelsen i det nyere verket også har blitt ført tilbake til sine røtter. Når *The Pilgrim's Progress* og *The Road* ikke lar seg innplassere i Watts teser, er det fordi ingen av dem oppfyller Watts kriterier i nevneverdig grad. Men dermed er det *The Road* som ligner på det eldre verket, ikke omvendt.⁵¹ Når *The Pilgrim's Progress* og *The Road* begge utfordrer leserens forståelseshorisont, sikter mot noe uoppnåelig og bryter med realismens yttergrenser, er det igjen *The Road* som ligner på det eldre verket, ikke omvendt. Spørsmålet er om man da kan ane at det nyere verket har åpnet for en filosofisk eksperimentell nystart av historien.

Ashley Kunsu, professor ved Penn State University, har observert dette trekket ved først og fremst språket i *The Road*, om enn gjennom en annen inngangsport enn i denne oppgaven.⁵² Hun skriver i *Journal of Modern Literature*:

Given the horrific devastation, we are not surprised that language also has been returned to its rudiments and now must be re-imagined. This task is well-suited to McCarthy, who since the early days of *The Orchard Keeper* (1965) has demonstrated considerable stylistic facility and flexibility (2009: 57f).

Ved å skildre den totale ødeleggelsen observerer hun altså at språket tilbakeføres og må gjenskapes. Man kan notere seg dette i *The Road* gjennom sitater som:

The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. (TR: 88f).

Men også gutten som stadig kommenterer: "Whats negotiate?", "What are our long time goals?", "But the odds are not in their favor", viser hvordan språket inntar nye posisjoner i *The Road* (TR: 165, 160, 242).

⁵¹ Jf. her sitat fra McCarthy i fotnote 6, s. 11.

⁵² Hun sammenligner først og fremst med McCarthys tidligere bøker og konstaterer at *The Road* står i særstilling på dette punktet.

Destabiliseringen av språket er det mest synlige tegnet for leseren på hvordan denne nyskapesprosessen virker. Men det kan også forklare grensevandringen som *The Road* gjør mellom allegorien og romansjangeren. Både allegorien og romanen har som kjent det ved seg at de kan tøyes og overskride andre sjangre.⁵³ Mens romanen ofte blir sett på som en sjanger som er fleksibel både i form og innhold – den blir vanskelig å definere og spiser seg lett inn i andre sjangere – kan allegorien som trope på sin side opptre innen de fleste litterære fremstillinger. Det blir derfor ikke overraskende at *The Road* med letthet nærmer seg *The Pilgrim's Progress* i den reverserende øvelsen den gjennomfører. Når verden tilbakestilles i *The Road*, kan den endog sikte mot tiden før romanen en gang fantes. Den blir nesten sjangerløs, men ikke helt. Det åpner uansett igjen for at etablerte ord og forestillingsmønstre gis et nytt innhold. Det krever riktignok en elastisitet hvor romanen tøyes til det nesten ugjenkjennelige, men det forklarer igjen hvorfor den faller utenfor Watt, så vel som Auerbach og nærmer seg *The Pilgrim's Progress*.

Dette trekket ved teksten forplanter seg naturlig nok videre i språket og dermed ender det opp i leseropplevelsen. Det føyer seg som et nesten paradoksalt høydepunkt inn det resepsjonsestetiske ideal fra Iser så vel som Jauss.⁵⁴

The fire

Men betyr en slik reversering som *The Road* her fører leseren gjennom, virkelig at verden, sammen med språket, er blitt blottet for all moral? Ved første øyekast kan man jo få inntrykk av det. Landskapet beskrives som et dødt sted, verden har nådd et nullpunkt. I et poetisk avsluttende avsnitt kan man lese om tapet menneskeheten har lidd, et tap som aldri kan gjenopprettes:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. [...] On their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery (TR: 286f).

⁵³ Mikhail Bakhtin (1895–1975) er blant de litteraturteoretikere som tar til orde for at romanen er den eneste sjangeren som fortsatt er i utvikling. Bakhtin mener at å studere andre sjangre er som å studere døde språk, siden romanen som den eneste sjangeren er tilpasset den stille lesningen. Romanen krever dermed hele tiden et fornyende språk. Bakhtins to mest kjente verk, *Rabelais and his World* (1941) og *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929), oppsummerer fire poeng når det gjelder romansjangeren: Sjangerens samtidighet og plastisitet, polyfonien av språk, stil og stemmer som kommer til uttrykk i denne formen, og den karnevaleske tradisjonen romanen stammer fra. Stephen Heath hevder på sin side i artikkelen "The Politics of Genre" (2004) at det ikke finnes noen sjangerløs tekst, men det kan finnes tekster som er flere sjangre samtidig.

⁵⁴ Paradoksalt, fordi Iser i sin forelesning tar utgangspunkt i romaner, men *The Road* skriver seg tilbake "før" romanen.

Men hvis verden ikke kan gjenskapes, betyr det at også språket har mistet all forestillingskraft? Det ser ikke ut til helt å være tilfelle. Det vises når faren tenker at "[i]f they saw different worlds what they knew was the same" (TR:180). Den menneskelige erkjennelsesevnen er alltid lik, konstaterer han altså, den kan aldri helt gå tapt. Et uttrykk som i tillegg peker i den retningen er å "bære ilden" (*carry the fire*). Som man ser slutter gutten seg til dette uttrykket når faren dør, "Is it real? The fire? / Yes it is. / Where is it? I dont know where it is. / Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it" (TR: 278f). Skal man følge dette, må det igjen bety at nullpunktet ikke har avkledd menneskene alle evner, at det likevel finnes et meningsinnhold i språket til tross for at verden rundt det samme mennesket står nakent.

Den ilden som mannen mener gutten bærer med seg i *The Road* får i en sammenlignende analyse med *The Pilgrim's Progress* en tilsvarende plass som den ilden Promethevs stjal fra gudene og gav til menneskene.⁵⁵ *The Road* har her tatt Guds egenskaper og skjenket dem til menneskene. En slik betydning av "the fire" trer klart frem gjennom sammenligningen av de to verkene. Men det blir skarpere. Mot slutten mener faren å se et skinn rundt sønnen:

He'd stop and lean on the cart and the boy would go on and then stop and look back and he would raise his weeping eyes and see him standing there in the road looking back at him from some unimaginable future, glowing in the waste like a tabernacle (TR: 273).

Her går som man ser den narrative stemmen i ett med farens syn. Fortellerstemmen trekkes ned på karakternivå og gjør språket polyfont siden det overordnede blikket sidestilles med mannen.⁵⁶ Men "glowing in the waste like a tabernacle" gjør også at det religiøse språket på slutten mettes med nye betydninger. Sønnen har fem sider før dette

⁵⁵ Promethevs stjal ifølge det greske sagnet ilden fra gudene og ga den til menneskene. Promethevs' egenskap er ifølge denne legenden både klokskap og evnen til å se inn i fremtiden. Ved å stjele ilden fra gudene skapte Prometheus frihet og opplysning, og det er et ideal som ble vekket til live under renessansen. Senere har det blitt omtolket til et ideal hvor opplysning og fornuft kan erstatte gudstroen.

Det er imidlertid flere inngangsporter man kan bruke for å nærme seg hva som ligger i uttrykket "to carry the fire". To av dem tar Barbara Bennett for seg i artikkelen "Celtic influences on Cormac McCarthy's *No country for old men* and *The Road*". Disse kan oppsummeres som følger: For det første viser hun til at det samme uttrykket gjentar seg i en av McCartys tidligere bøker, *No country for old men*. I denne bokens siste avsnitt husker sheriffen Bell en drøm hvor hans far passerer ham sittende på ryggen av en hest. Bell ser hvordan faren "was carrying fire in the horn", og han vet at faren "was fixin to make a fire somewhere out there in all that dark and all that cold" (Bennet 2008: 2).

Bennets inngangsport går videre over til keltisk kultur som hun gjør en antagelse om at McCarthy bør være kjent med. I keltisk kultur ble ilden og bålet tradisjonelt sett på som familiens hjerte, et bål som aldri måtte brenne ned, og hvor avleggere av den samme ilden ble brakt videre i generasjoners ledd. Rundt bålet ble maten tilberedt, varmen ble holdt, og lyset var der alltid om natten. Men også historiene ble fortalt rundt bålet. Dette er en annen inngangsport til til Elys samtale rundt ilden hvor det heter: "The red sparks rose in a shudder and died in the blackness overhead" (TR: 169). (Jf. fotnote 48D, s. 71f).

⁵⁶ Polyfoni: en form for struktur i litterær tekst der de ulike stemmene er sidestilt og ikke underordnet forfatterens stemme (Lothe m.fl. 2007: 173). I en sammenligning med *The Pilgrim's Progress* ser man her hvordan *The Road* støtter seg på seg selv og ikke på Bibelen som blir overordnet *The Pilgrim's Progress*.

avvist historiene faren forteller ham som usanne, "Those stories are not true", men nå mener faren å se et skinn rundt ham (TR: 267). Den ilden ("fire") faren mener sønnen bærer *i seg*, avgrenses her likevel gjennom ordbruken fra det skimmeret ("glowing", "light") faren (og fortelleren) ser *rundt ham*. Farens syn gjentas fire sider senere: "He watched him com through the grass and kneel with the cup of water he'd fetched. There was light all about him" (TR: 277). Og så skjer det igjen: "He took the cup and moved away and when he moved the light moved with him" (277). Faren ser dette, men han forteller aldri sønnen om det, og ennå har han heller ikke fortalt ham sine siste ord om den ilden han mener sønnen bærer i seg.

Det skinnet som faren ser over sønnen, mens han gråter (weeping) gir interessant nok gjenklang til "the three shining ones" i *The Pilgrim's Progress*. Når Kristen møter disse, mens han gråter (weeping) er det at han blir tilgitt alle sine synder, han får nye klær, men det er også her han får utlevert rullen:

Now, as he stood looking and weeping, behold three shining ones came to him and saluted him with, *Peace be to thee*. So the first said to him, *Thy sins be forgiven (Mark 2:15)*, The second stripped him of his Rags, and cloathed him with change of raiment (*Zech. 3:4*). The third also set a mark in his forehead, and gave him a Roll with a Seal upon it, which he bid him look on as he ran, and that he should give it in at the Cælestial Gate: so they went their way (*Eph. 1:13*) (PP: 37).

Men skinnet gir videre gjenklang til teksten som ligger bak, nemlig til det etterskinnet Moses hadde over seg da han kom ned fra Sinai etter møtet med Gud og bærer med seg de skrevne lovene. I Bibelen skjer det gjennom to episoder. Først spør Moses om å få se Gud, men Gud svarer at det kan han ikke, siden den som ser ham, ikke kan gjøre det uten å dø: "And he said, Thou canst not see my face: for there shall no man see me, and live [...]." Men, sier Gud, Moses skal få se ham likevel, men bare ryggen hans: "I will put thee in a clift of the rock, and will cover thee with my hand while I pass by: And I will take away mine hand, and thou shalt see my back parts: but my face shall not be seen" (2 *Mos 33:18f*).

Det er etter at dette har skjedd at Moses får et lys – en stråleglans – rundt seg.⁵⁷ Han kommer ned fra Sinai med de nye nedskrevne lovene, og israelittene ser Moses med lysskimmeret rundt seg og blir skremt. I 2. *Mos 34:29–35* fortelles det videre om lyset rundt Moses:

⁵⁷ Herrens herlighet [*kavod*], som ikke må forveksles med Herren selv, og som Moses altså må beskytte seg selv mot og bare kan se i et tilbakeblikk etter at Gud har passert.

[W]hen Moses came down from mount Sinai with the two tables of testimony [he] wist not that the skin of his face shone while he talked with him. [B]ehold, the skin of his face shone; and they were afraid to come nigh him. [...] And the children of Israel saw the face of Moses, that the skin of Moses' face shone: and Moses put the vail upon his face again, until he went in to speak with [The Lord].

Som kjent hadde israelittene syndet, og Moses knuste lovtavlene. Men verden i *The Road* blir aldri helt uten moral. Skjønt den fysiske verden er ført tilbake til nullpunktet, er det fra der den kan gjenoppdages på nytt, den kan igjen navngis og ordlegges, og det er opptil menneskene å innprente den med nye meninger. Som man ser, snur allegorien her, fra med basis i det religiøse språket å være en allegori over apokalypsen og reverseringen til menneskehetens nullpunkt, til igjen å bli en allegori over åndelig overlevelse og en nytolkning av ordenes meninger.

En slik konklusjon kan kanskje synes underlig etter analysen i de tidligere kapitlene. Men det blir egentlig bare en logisk konsekvens av den fullstendige destabiliseringen som sammenligningen av de to verkene har åpnet for. Men det blir også en logisk konsekvens av sammenligningen med *The Pilgrim's Progress* som ligger ved starten av en æra som rommer både oppplysningstiden, Guds død, ifølge Watt romansjangeren, og også kapitalismen og med den i følge Fredric Jameson, postmodernismens kulturelle etterligninger (*pastiche*) og historiens slutt.

Allegorien har side for side gått fra å være over apokalypsen:

The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and a series of low concussions (TR: 52),

kronologisk videre til Elias som lovet Hannah et barn:

I never thought to see a child again. I didnt know that would happen (TR: 172),

og til sist Moses som bringer med seg de nye nedskrevne lovene:

Is it real? The fire?

Yes it is.

Where is it? I dont know where it is.

Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it (TR: 278f).

Jon Whitman konstaterer i sin studie hvordan fortolkningen av allegorien er en slik kontinuerlig prosess: "[T]he study stresses the fact that allegory changes over time; it thus explores each text in its historical dimension, as a work with both a past and a future,

fulfilling certain possibilities of the technique, only suggesting others” (Whitman 1987: 11).

I tilfellet *The Road* skjer hva Whitman her beskriver fortløpende verket igjennom. Det blir en bok, en sammenligning og en forhandling med både fortid og fremtid i ett. Den språklige nytolkningen blir således en del av teksten, den *er* hele tiden teksten, slik religionen og personifiseringen *er The Pilgrim's Progress*. *The Road* blir dermed ikke amoralsk, den savner ikke det moralske imperativ, skjønt den avkler det religiøse språket et slikt imperativ og lar språket treffe sitt nullpunkt.

Ifølge Fredric Jamesons kritikk av postmodernismen måtte kulturen og historien løsrive seg fra postmodernismens grep. Frigjøringsprosessen måtte komme innenfra og middelet var postmodernismens egne uttrykksformer. Å si at McCarthy starter historien på nytt, blir nok å ta hardt i. Snarere er nok konklusjonen en ”rykk frem til start”. Men som gutten minner oss om i *The Road*, når alt kommer til alt: *Whats negotiate?*

Oversatte navn i *The Pilgrim's Progress*

Norsk – Engelsk	Engelsk – Norsk
Apollyon – Apollyon	Apollyon – Apollyon
Ateist – Ateist	Ateist – Ateist
byen Tomhet – Vanity-Fair	Charity – Kjærlighet
Den himmelske stad – Cælestial City	Christian – Kristen
Dødsskyggens dal – Valley of the Shadow of Death	Cælestial City – Den himmelske stad
Evangelist – Evangelist	Evangelist – Evangelist
Fortolkeren – Interpreter	Faithful – Trofast
Føyelig – Pliable	Giant Despair – kjempen Fortvilelse
Gudsfrykt – Piety	Graceless – Nådeløs (Uten nåde)
Håpefull – Hopeful	Hopeful – Håpefull
Hårdnakket – Obstinate	Interpreter – Fortolkeren
kjempen Fortvilelse – Giant Despair	Man – Mannen
Kjærlighet – Charity	Obstinate – Hårdnakket
Klokskap – Prudence	Passion – Lidenskap
Kristen – Christian	Patience – Tålmodighet
Lidenskap – Passion	Piety – Gudsfrykt
Mannen – Man	Pliable – Føyelig
Nådeløs [Uten nåde] – Graceless	Prudence – Klokskap
Trofast – Faithful	Valley of the Shadow of Death – Dødsskyggens dal
Tålmodighet – Patience	Vanity-Fair – byen Tomhet
Verdslig-Vis – Wordly Wiseman	Wordly Wiseman – Verdslig-Vis

Oversikten viser kun navn i bruk i denne oppgaven.

Norske / engelske bibelhenvisninger

Old Testament / Det gamle testamente				New Testament / Det nye testamente			
Engelsk		Norsk		Engelsk		Norsk	
Genesis	Gen.	Første Mosebok	1 Mos	Matthew	Matt.	Matteus	Matt
Exodus	Exod.	Andre Mosebok	2 Mos	Mark	Mark	Markus	Mark
Leviticus	Lev.	Tredje Mosebok	3 Mos	Luke	Luke	Lukas	Luk
Numbers	Num.	Fjerde Mosebok	4 Mos	John	John	Johannes	Joh
Deuteronomy	Deut.	Femte Mosebok	5 Mos	Acts of the Apostles	Acts	Apostlenes gjerninger	Apg
Joshua	Josh.	Josva	Jos	Romans	Rom.	Paulus' brev til romerne	Rom
Judges	Judg.	Dommerne	Dom	1 Corinthians	1 Cor.	Paulus' 1. brev til korinterne	1 Kor
Ruth	Ruth	Rut	Rut	2 Corinthians	2 Cor.	Paulus' 2. brev til korinterne	2 Kor
1 Samuel	1 Sam.	Første Samuelsbok	1 Sam	Galatians	Gal.	Paulus' brev til galaterne	Gal
2 Samuel	2 Sam.	Andre Samuelsbok	2 Sam	Ephesians	Eph.	Paulus' brev til efeserne	Ef
1 Kings	1 Kings	Første Kongebok	1 Kong	Philippians	Phil.	Paulus' brev til filipperne	Fil
2 Kings	2 Kings	Andre Kongebok	2 Kong	Colossians	Col.	Paulus' brev til kolosserne	Kol
1 Chronicles	1 Chron.	Første Krønikebok	1 Krø	1 Thessalonians	1 Thess.	Paulus' 1. brev til tessalonikerne	1 Tess
2 Chronicles	2 Chron.	Andre Krønikebok	2 Krø	2 Thessalonians	2 Thess.	Paulus' 2. brev til tessalonikerne	2 Tess
Ezra	Ezra	Esra (Esras)	Esra	1 Timothy	1 Tim.	Paulus' 1. brev til Timoteus	1 Tim
Nehemiah	Neh.	Nehemja (Nehemias)	Neh	2 Timothy	2 Tim.	Paulus' 2. brev til Timoteus	2 Tim
Esther	Esth.	Ester	Est	Titus	Tit.	Paulus' brev til Titus	Tit
Job	Job	Job	Job	Philemon	Philem.	Paulus' brev til Filemon	Filem
Psalms	Ps.	Salmenes bok	Sal	Hebrews	Heb.	Brevet til hebreerne	Hebr
Proverbs	Prov.	Salomos Ordspråk	Ordsp	James	Jas.	Jakobs brev	Jak
Ecclesiastes	Eccles.	Forkynneren (Predikeren)	Fork	1 Peter	1 Pet.	Peters 1. brev	1 Pet
Song of Solomon	Song of Sol. (also Cant.)	Høysangen (Salomos Høysang)	Høys	2 Peter	2 Pet.	Peters 2. brev	2 Pet
Isaiah	Isa.	Jesaja (Esaías)	Jes	1 John	1 John	Johannes' 1. brev	1 Joh
Jeremiah	Jer.	Jeremia (Jeremias)	Jer	2 John	2 John	Johannes' 2. brev	2 Joh
Lamentations	Lam.	Klagesangene	Klag	3 John	3 John	Johannes' 3. brev	3 Joh
Ezekiel	Ezek.	Esekiel	Esek	Jude	Jude	Judas' brev	Jud
Daniel	Dan.	Daniel	Dan	Revelation (also Apocalypse)	Rev. (also Apoc.)	Johannes åpenbaring	Åp
Hosea	Hos.	Hosea	Hos				
Joel	Joel	Joel	Joel				
Amos	Amos	Amos	Am				
Obadiah	Obad.	Obadja	Ob				
Jonah	Jon.	Jona (Jonas)	Jona				
Micah	Mic.	Mika	Mi				
Nahum	Nah.	Nahum	Nah				
Habakkuk	Hab.	Habakkuk (Habakuk)	Hab				
Zephaniah	Zeph.	Sefanja (Sefanias)	Sef				
Haggai	Hag.	Haggai	Hag				
Zechariah	Zech.	Sakarja (Sakarias)	Sak				
Malachi	Mal.	Malaki (Malakias)	Mal				

Litteratur

Aristoteles (2008): *Poetikk*

Oversatt av Øivind Andersen

Bokklubbens kulturbibliotek

Augustin 2010: Epistel 137

<http://www.newadvent.org/fathers/1102137.htm>

[Lesedato: 01.05.10]

Auerbach, Erich (2002): *Mimesis*

Oversatt av Per Paulsen

Oslo : Gyldendal

Armstrong, Karen (1995): *Historien om Gud*

Oversatt av Mikkel B. Tin.

Oslo : Gyldendal

Bennett, Barbara (2008): "Celtic Influences on Cormac McCarthy's No Country for Old Men and The Road"

Notes on Contemporary Literature 38 (2008), 2–3.

Bibelen

Alle utgaver kan leses her: <http://bible.cc/>

King James: <ftp://ftp.fourmilab.ch/pub/etexts/www/Bible/index.html>

Norsk: <http://www.bibelen.no>

[Lesedato for alle: 01.02.10]

Bunyan, John (2008): *The Pilgrim's Progress*

Oxford : Oxford University Press

Bunyan, John (2010): *The Pilgrim's Progress*

Nettutgaven: <http://www.bunyanministries.org>

[Lesedato: 01.02.10]

Bunyan, John (1946): *En pilegrims vandring*

Oversetter ikke oppgitt.

Norsk Litteraturselskap

Bunyan, John (1698): *The heavenly footman*

http://www.bunyanministries.org/works/vol3/47_heavenly_footman.pdf

[Lesedato: 01.02.10]

Carnap, Rudolf (1974): "Religious language is meaningless"

I: Charlesworth, M. J. (1974) *The problem of religious language*

Englewood Cliffs, N. J.

- Charlesworth, M. J. (1974) *The problem of religious language*
Englewood Cliffs, N. J.
- Damrosch, David (2003): *What is world literature?*
Princeton University press
- Defoe, Daniel (1988): *Robinson Crusoe*
Oversatt av Leif Toklum
Den norske bokklubben
- Dunan-Page, Anne (2010): *The Cambridge companion to Bunyan*
Cambridge : Cambridge University Press
- Febvre, Lucien (1980): *The problem of unbelief in the sixteenth century, the religion of Rabelais*
Engelsk oversettelse av Beatrice Gottlieb
Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press
- Heath, Stephen. 2004. "The Politics of Genre". Prendergast, Christopher (red.):
Debating World Literature.
London: Verso, s.163–174.
- Hillier, Russell M. (2006): "'In a Dark Parody' of John Bunyan's The Pilgrim's Progress: The Presence of Subversive Allegory in Cormac McCarthy's Outer Dark"
Literature Resource Center 19 (2006) s. 52.
- Holloway, David (2002): *The late modernism of Cormac McCarthy*
Westport, Connecticut : Greenwood Press
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset (2007): *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*
Oslo : Universitetsforlaget
- Iser, Wolfgang (1981): "Tekstens appelstruktur – Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning"
Oversatt til dansk av Gunver Kelstrup
I: Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red): *Værk og læser : en antologi om receptionsforskning*
København : Borgen
- Jameson, Fredric (1989): "Regarding Postmodernism--A Conversation with Fredric Jameson" Anders Stephanson and Fredric Jameson
I: *Social Text*, No. 21, Universal Abandon? The Politics of Postmodernism
Duke University Press
- Jauss, Hans Robert (1981): "Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvitenskapen"
Oversatt til dansk av Gunver Kelstrup
I: Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red): *Værk og læser : en antologi om*

receptionsforskning
København : Borgen

Jørgensen, John Chr. (1978): *Litteraturen og hverdagen – nye realisme-essays*
København : Borgen

Knoxville Catholic High School (2010) – Skolens nettside
<http://www.knoxvillecatholic.com/> [Lesedato: 27.12.10]

Kunsa, Ashley (2009): "Maps of the world in its becoming": post-apocalyptic naming in Cormac McCarthy's *The Road*"
I: *Journal of Modern Literature*. 33 (2009) s. 57

Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg (2007): *Litteraturvitenskapelig leksikon*
2 utgave
Oslo : Kunnskapsforlaget

Manguel Alberto (1999): *En historie om lesning*
Oversatt av Arthur O. Sandved
Oslo : Aschehoug forlag

McCarthy Cormac (2006): *The Road*
Vintage International
Denne pocketutgaven har 287 sider, dersom man sitter på utgaven med 241 sider, kan man gange mine sidereferanser med 0,87 for å treffe noenlunde rett.

McKeon, Michael (1987): *The origins of the English novel, 1600–1740*
Baltimore : Johns Hopkins

PP:
→Forkortelsen viser til Bunyan (2008).

Randall, J. H. Randall (1974): "Religious language is symbolic and 'impressive'"
I: Charlesworth, M. J. (1974) *The problem of religious language*
Englewood Cliffs, N. J.

Stigen, Anfinn (1995): *Tenkningens historie*
Bind 2 av 2
Oslo : Ad Notam Gyldendal

Swaim, Kathleen M. (1993): *Pilgrim's progress, Puritan progress: discourses and contexts*
Urbana, Ill. : University of Illinois Press

TR:
→Forkortelsen viser til McCarthy (2006).

Watt, Ian (1987) : *The rise of the novel*
London : The Hogarth Press

Weber, Max (2001): *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd*
Oversatt av Sverre Dahl
Oslo : Bokklubbens kulturbibliotek

Wellek, René og Austin Warren (1970): *Litteraturteori*
Oslo : Gyldendal

Whitman, Jon (1987): *Allegory. The dynamics of an ancient and medieval technique*
Cambridge, Mass. : Harvard University Press